BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

In sto casselo mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa, e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1941 - XX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA LUIGI CHIARINI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 11 - NOVEMBRE 1941 - XX

L'autore del film

Caro Chiarini,

l'ultimo fascicolo di « Bianco e Nero » si è occupato della nuova legge italiana sul diritto d'autore, per la parte — originale e interessante — che riguarda l'autore dell'opera cinematografica. L'occasione era fornita da un articolo di Manlio Sèstito sul « Giornale dello Spettacolo ».

Come è noto, la nuova legge « considera » autori dell'opera cinematografica — ai propri fini di tutela — coloro che all'opera hanno creativamente lavorato per il soggetto, la sceneggiatura, la direzione artistica, la musica. Il Sèstito è invece tra coloro i quali ritengono che autori dell'opera cinematografica siano gli autori del soggetto sceneggiato: esso starebbe al film realizzato, come la partitura d'orchestra alla sinfonia eseguita in concerto. Tesi seducente, ma che lo stesso recensore di « Bianco e Nero » (Ugo Capitani) dimostra inadeguata e parziale: una cosa è una sceneggiatura, sia pure completa, e una cosa è il film realizzato: il quale risulta, oltre che da tutte le indicazioni contenute nella sceneggiatura, da un ulteriore e indispensabile apporto creativo che attiene esclusivamente alla regìa.

Ma anche il Capitani, per altre ragioni, conclude « che il legislatore è andato del tutto fuori strada, inventando, con l'art. 44 della nuova legge, quattro coautori del film ».

E ciò « non perchè il film e l'autore di esso siano quelli che il Sèstito vorrebbe, bensì perchè il film, opera d'arte risultante da un

---

Il Ministro Pavolini interviene con la sua autorità a chiudere la discussione intorno all'interpretazione della nuova legge sul diritto d'autore per quanto attiene all'opera cinematografica. Lo scritto che pubblichiamo elimina gli equivoci nati da visioni unilaterali del problema e dà un'interpretazione della legge autentica non solo per la fonte da cui proviene, ma altresì per la validità delle argomentazioni. — (*N. d. r.*).

complesso produttivo, che è in pari tempo artistico, tecnico ed industriale, non ha e non può avere nè uno nè più autori. Ciò che può sembrare, a prima vista, paradossale; ma, a ben riflettere, non lo è. Il film ha un produttore, e tutti sanno chi sia. Ha uno o più autori del soggetto cinematografico, del « trattamento » (chiamiamolo pure, più italianamente, sequenziario), della sceneggiatura, della musica, della scenografia, ha un regista, attori di varia importanza e tutta una schiera di tecnici (operatori, fonici, costumisti, elettricisti), ciascuno dei quali concorre con elementi diversi, ma tutti più o meno importanti, alla produzione dell'opera d'arte. Quello che conta, l'ho detto altra volta, e l'occasione è buona per ripeterlo, non è già perdersi in discussione bizantine, destinate a prolungarsi all'infinito senza nessun costrutto pratico, per attribuire, secondo le proprie personali vedute, il titolo puramente onorifico di autore del film all'uno o all'altro di coloro che collaborano alla creazione del film, ma riconoscere a ciascuno di essi il diritto di rivendicare la qualità in cui vi ha collaborato, e, in tale qualità, attribuir loro determinati diritti di contenuto morale ed economico, in modo da elevare effettivamente il loro prestigio e da tutelare adeguatamente i loro legittimi interessi materiali ».

Prima di legittimare un simile punto di vista, sarà bene chiarire una volta per tutte quale è stato il punto di vista del legislatore. Anche perchè la legge è recente; non immutabile, certo, ma presumibilmente destinata a una non breve vita; mentre varie legislazioni straniere, a quanto si conosce, già si stanno orientando (ancora una volta) sulle vie tracciate dalla legge italiana, la quale, in molti campi e tra gli altri in quello cinematografico, costituisce un aggiornamento pregevole, vasto, coraggioso del diritto di autore alle nuove realtà della vita artistica e spettacolare.

A questo chiarimento sono forse particolarmente qualificato in quanto collaborai da vicino (quale presidente della Confederazione fascista dei professionisti e degli artisti) alla redazione della legge, e particolarmente dell'art. 44; e in quanto, come ministro, ho poi presentato il disegno di legge (elaborato da una commissione a base prevalentemente corporativa, operante presso il Ministero della cultura popolare) agli organi legislativi.

Per chiunque conosca il contenuto del diritto d'autore, apparirà intanto indispensabile che nel caso dell'opera d'arte cinematografica (come di qualunque altra opera dell'ingegno) si individui chi l'autore

sia. Quanto sembra suggerire il Capitani, e cioè che meglio varrebbe riferirsi separatamente agli autori di ciascun contributo creativo che concorre alla formazione del film, non risolve in verità la questione. Da una parte, la soluzione così adombrata si estrinsecherebbe in un elenco di possibili « autori dei contributi creativi », più lungo di quello dell'art. 44, ma in fondo non dissimile come principio. Dall'altra, si verrebbe a negare l'unità dell'opera cinematografica in quanto fonte di un diritto di autore. Una diversa proposta sarebbe quella di parlare di « autore dell'opera cinematografica » senza specificare chi sia colui che la legge, ai propri fini, considera tale: ma ciò significherebbe soltanto rimandare ai giudici, in materie già nella fattispecie sottili e difficili, la soluzione della quistione di massima, che è invece dovere del legislatore di affrontare e — nei limiti del possibile — definire.

Il legislatore, dunque, è partito dalla considerazione che gli elementi i quali cooperano a far essere un'opera cinematografica sono di quattro categorie. V'è l'elemento « produzione »: cioè il film in quanto affare, organizzazione, entità economica. V'è l'elemento più propriamente creativo: esso attiene alla trama del film, alla sua elaborazione in sequenze cinematografiche, al « parlato », alla musica, a tutto il complesso lavoro di direzione artistica. In terzo luogo c'è un elemento tecnico e tecnico-artistico, che fornisce il proprio contributo agli ordini del direttore artistico: vedi il lavoro dello scenografo, dell'arredatore, del costumista, dell'operatore, del fonico, dell'elettricista, ecc. Infine, v'è l'elemento rappresentato dagli artisti-esecutori, cioè l'elemento attore. Si tratta di quattro sfere di attività intimamente connesse, e talvolta, in pratica, compenetrate ai margini: ma concettualmente ben identificabili.

È indubbio che una simile identificazione corrisponde allo spirito generale di tutto il diritto d'autore. È indubbio, in altri termini, che nel film come in ogni altra opera dell'ingegno si può enucleare quanto propriamente deriva da una attività fantastica e creativa di carattere artistico; e che solo al titolare di tale parte possono attribuirsi i diritti dell'autore, mentre i diritti materiali e morali di tutti quelli che in altra sfera hanno concorso alla realizzazione dell'opera cinematografica troveranno in altra sede il loro riconoscimento.

Una volta accettata questa premessa (e non si può seriamente respingerla, a meno di non respingere in blocco il diritto d'autore quale è stato concepito fin qui in tutto il mondo), resta da vedere se l'ele-

mento creativo è stato, nella nuova legge italiana, opportunamente considerato e definito. Bisogna in proposito dissipare un fondamentale equivoco in cui mi sembra siano incorsi diversi fra i commentatori della legge, compresi quelli che ho più sopra citati.

Essi hanno creduto infatti che con l'art. 44 il legislatore abbia inteso riferirsi agli autori del soggetto, della sceneggiatura, della musica e al direttore artistico, *come a quattro persone fisiche*. Si tratta invece, ed esclusivamente, di quattro *momenti* del processo creativo. Dal punto di vista creativo, il film può essere opera di una sola persona fisica o di cento: molti possono essere gli autori del soggetto e gli sceneggiatori, divisa può essere in pratica la stessa responsabilità della direzione artistica; ovvero direzione artistica ed invenzione del soggetto e sua sceneggiatura possono risultare dal lavoro di un solo cervello. Senza menomamente addentrarsi in questa casistica, il legislatore ha voluto soltanto definire — per fasi — il contenuto di quella che è, nella nascita e nella realizzazione di un film, l'attività d'ordine creativo.

Ora, nessuno vorrà disconoscere che questa attività consiste, in un primo momento, nella concezione di un soggetto: e si parla, qui, della prima stesura *cinematografica* del soggetto stesso, si parla del soggetto cinematograficamente « trattato », indipendentemente dal fatto che negli elementi fondamentali il soggetto derivi eventualmente da altra e diversa opera dell'ingegno (ad esempio letteraria o drammatica), i cui autori vengono per altra via riconosciuti e protetti. In un secondo momento, il lavoro creativo si svolge attraverso l'elaborazione cinematografica della trama, che viene interamente sviluppata, suddivisa in inquadrature e sequenze, corredata dei dialoghi, delle indicazioni di montaggio, ecc. Il legislatore comprende sotto il nome di sceneggiatura tutte le operazioni di questa seconda fase del processo creativo. In un suo terzo e fondamentale aspetto, che il legislatore denomina di direzione artistica, l'attività creativa si concentra su tutte quelle operazioni che sogliono chiamarsi di regìa e che sarebbe troppo lungo elencare. Un discorso a parte merita la musica, anche perchè, se da una parte essa è inscindibilmente connessa all'unità dell'opera cinematografica al pari degli altri apporti creativi, da un altro punto di vista essa conserva una sua autonomia e una sua pratica « enucleabilità »: e per essa si pongono pertanto, sul terreno giuridico, particolari problemi e riconoscimenti.

Naturalmente, una simile definizione del contenuto dell'attività creativa nel campo cinematografico si può prestare a molteplici discussioni. Come tutte le definizioni, può venire ritenuta troppo estensiva o troppo ristretta. In particolare, si può discutere — ad esempio — sul carattere che riveste il contributo dell'architetto-scenografo, e ritenerlo non soltanto « tecnico-artistico », sibbene « creativo » al pari di quello del musicista. Ma, senza addentrarci qui in tali indagini particolari che ci porterebbero lontano, resta il fatto che la definizione risultante dall'art. 44 ha una seria e ponderata base di rispondenza alla realtà. Più che oppugnarla attraverso la critica, occorrerebbe, nel caso, contrapporle una definizione migliore e più persuasiva, la quale, peraltro, non si è vista formulare fin adesso. Aggiungerò che nello stesso equivoco dei commentatori (quello di scambiare una definizione dei « momenti » del processo creativo, con un elenco tassativo di persone fisiche) caddero, in sede di elaborazione della legge, molti dei rappresentanti sindacali che vi parteciparono.

Erroneamente essi videro nella legge l'occasione per conferire una maggiore pratica autorità a questa o a quella categoria di persone fisiche e sindacate, concorrenti professionalmente alla produzione del film. Si sostenne così che la qualifica di autore dell'opera cinematografica spettasse agli autori del soggetto e a quelli della sceneggiatura, e ciò per combattere sul terreno legislativo un asserito prepotere del regista o del produttore. Altri valutarono, come unico autore, il regista, contro una asserita eccessiva ingerenza degli scrittori di trame e sceneggiature. Nè mancò chi sostenne che il vero autore è il produttore.

La confusione delle lingue era evidente. Ove ci si riferisca a persone fisiche, va da sè che un tale, avente qualifica professionale di « produttore », può anche avere la paternità di soggetti e sceneggiature o attendere alla direzione artistica di un film; e altrettanto può dirsi di chi abbia la qualifica professionale di « regista »; o di « autore », nel senso sindacale di questa espressione. Ma tutto questo non poteva riguardare il legislatore. Sarà eventualmente compito delle associazioni sindacali, degli accordi economici di categoria e dei contratti individuali quello di meglio fissare, collettivamente o caso per caso, i rapporti interni fra le persone che sul terreno creativo collaborano alle opere cinematografiche. Nella legge sul diritto di autore non si poteva se non considerare autore del film colui (o coloro) che al film abbia fornito un apporto creativo, parziale o totale; e non si poteva se non

definire per accenni la natura di tale apporto, per distinguerlo dai contributi di natura diversa (organizzativa, produttiva, tecnica, tecnico-artistica, artistico-esecutiva). Che poi un simile apporto venga fornito da persone appartenenti a una categoria piuttosto che un'altra, non può, in questa sede, interessare.

Quando il produttore, ad esempio, abbia la figura del *producer* americano, e compia cioè tutta una constatabile e apprezzabile serie di atti che attengono alla direzione artistica, il legislatore non potrà che riconoscerlo tra gli autori dell'opera cinematografica, indipendentemente dalla sua qualifica professionale. Ma quando, nella nostra legge, si parla del produttore, si intende di riferirsi ad esso esclusivamente nel suo aspetto di persona che concorre alla formazione del film dal punto di vista organizzativo, finanziario, economico.

Concludendo, caro Chiarini, a me sembra che la nuova legge fascista sul diritto d'autore abbia dato al giudice un orientamento sufficientemente chiaro per la più difficile fra tutte le « ricerche di paternità ».

Cordialmente

ALESSANDRO PAVOLINI

Il cinematografo come forma d'arte

(Premessa per un'estetica del Cinema)

Il cinema rappresenta una forma d'arte? E se lo è, quale il carattere proprio, essenziale di questa forma d'arte? Rientra essa in una delle arti maggiori già note e costituite, oppure rappresenta il sorgere di un'arte nuova, con nuovi segni, nuovi principi, nuova tecnica? Dobbiamo considerarlo, così com'è stato da qualcuno autorevolmente sostenuto, « pittura in movimento », oppure come un « teatro muto », azione visionata, privata dal suono, dalla parola e convertita in pura immagine?

Posto così, è innegabile che il problema è ormai maturo da tempo, dato l'alto grado di evoluzione raggiunto dal cinema, e sarebbe poco intelligente, per una civiltà d'alta cultura, e mentre le sale chiamano milioni di spettatori in tutte le platee del mondo, volerlo ancora deliberatamente ignorare sul piano del pensiero filosofico, dell'estetica, tanto più che la critica del film è già sorta da tempo, e chiede a quest'ultima i suoi principî, mentre tutta una letteratura fantasiosa o reclamistica si sviluppa regolarmente su centinaia e centinaia di riviste. Il tempo nostro, bisogna riconoscerlo, si interessa universalmente di cinematografia.

E perciò il pensiero filosofico, almeno così come noi moderni lo concepiamo, scienza del concreto e non sterile, astratta contemplazione dell'ultraterreno, intelligenza attenta che segue da presso la realtà viva nel suo svolgersi, nel suo incessante dinamismo, non può disinteressarsi del fatto « cinema », così essenzialmente connesso con gli eventi della civiltà nostra, per chiudersi agnosticamente in una intangibile torre d'avorio, mentre altre forme d'arte, fino a ieri celebrate dall'umanità nostra, avvertono la minaccia di quest'ultima nata, che in qualche settore (si pensi per esempio al teatro) sembra avviarsi a detronizzarle.

Può il cinema assidersi come arte tra le arti, oppure è nient'altro che un fatto tecnico, industriale, un processo di alta suggestione che

agisce potentemente, ma in modo effimero e transitorio, sulla psicologia delle ultime generazioni? In qualunque caso, il fatto c'è e si impone all'osservazione di chi cerca di intendere, attraverso i segni, lo spirito del proprio tempo, come fatto storico, universale, impegnativo, dal quale chi pensa, o ritiene di pensare sulla storica concretezza, non può prescindere per giungere a questa o a quell'altra conclusione, a questa o a quell'altra interpretazione, sia negandolo, sia riconoscendolo come fatto d'arte; e in quest'ultima ipotesi, cercandone il suo estetico significato proprio, fissandone il proprio canone interpretativo di arte.

II. - Molto si è detto e scritto in questi ultimi tempi sulla natura propria del cinema, sia da coloro che ne hanno difeso, con bell'entusiasmo, il valore estetico, sia da altri che, ergendosi a paladini dell'« arte pura » si sono spinti fino alle estreme negazioni, per farne un prodotto estraneo, o di grado deteriore. « Il cinema non è un'arte », costoro hanno detto, perchè accozzo di elementi eterogenei, estetici e non estetici, perchè mosaico di frammenti d'arte adunati esteriormente dall'abilità tecnica o suggestiva del regista; perchè procedimento estetico si, ma effimero, troppo superficiale, diretto a impressionare il grosso delle platee; industria e non arte, ovvero tecnica di impressionismo, e così via dicendo.

Motivi che, se hanno una parte di vero (e quale errore, per grande che sia, non ha in sè qualche anima di verità?) possono però, alla loro radice, palesarsi difettosi od erronei, e perciò vanno cautamente approfonditi.

Che il cinema implichi una tecnica, per esempio, senza la quale non arriverebbe alla più modesta delle sue realizzazioni, chi può negarlo? Ma il fatto « tecnica » non esclude per questo il fatto « arte »; l'abilità del procedimento tecnico, esecutivo, di applicazione, non annulla nè esclude la creazione dell'arte che anzi presuppone, se è vero che ogni arte della sua tecnica si serve, dalla pittura ad olio o ad affresco alla musica, melodica o sinfonica, all'architettura, alla poesia, che possiedono ciascuna, la sua tecnica.

Così come, per un altro verso, la molteplicità dei mezzi impiegati nel procedimento cinematografico, dei diversi elementi sfruttati in tempi e in luoghi diversi, da comporre poi nell'insieme, non vuol dire di necessità spezzettamento distruttivo dell'unità estetica fondamentale che

domina e deve dominare, se il film ha valore, tutto lo svolgimento dell'azione. E non parliamo, poi, del fatto industriale che nella questione del significato estetico del cinema (affermata o negata che sia) entra tanto quanto il prezzo, per esempio, o il peso, o l'ubicazione di un quadro nel suo valore artistico. Non che il fatto industriale, commerciale, tecnico si neghi nella sua realtà indispensabile; che la speculazione finanziaria, suggestiva, propagandistica, ecc., venga qui discussa nella sua maggiore o minore legittimità o necessità, ma si vuol dire che tutti questi elementi entrano sempre come aspetti accessori, come strumenti, con significato di mezzo a fine; condizioni, necessarie se si vuole, ma nient'affatto sufficienti, e in ogni caso estranee al fatto d'arte che pur se ne serve, ma è e resta, quanto a se stesso, al suo valore, essenzialmente un fatto di bellezza.

Tecnica e industria dunque non bastano per cogliere l'essenziale della realtà del cinema che, pur servendosi di entrambe, l'una e l'altra trascende in una sfera più alta. Possiamo subito concluderne che il cinema rientra nell'orbita della pura arte? Che è vera arte nel senso più alto e più pieno? C'è per esempio chi, tenendosi nella via di mezzo tra le opposte correnti, ammette che l'arte nel cinema c'entra, sì, ma nel suo aspetto deteriore, perchè il cinema, dice, delle altre arti si serve a scopo più o meno malsano, adunandole e sciupandole, ovvero compiacentemente abbassandole al gusto ingenuo, non educato, delle platee, calcandone i tratti, rendendone più facili ed attraenti linee e motivi, per soddisfare a gusti vari e divergenti, ad appetiti non sempre eletti delle folle.

Il che, purtroppo, avviene più d'una volta, anche troppo spesso; ma non soltanto nel cinema, se mille e mille altre volte è avvenuto in tutte le altre arti, nessuna esclusa, ieri, oggi e domani, ovunque si incontri (e sono naturalmente i più!) l'artista impari al suo compito, il mediocre, l'ambizioso, il venale, preoccupati sopratutto di piacere, di imporsi o di vendere.

Altri, infine, più ingenuamente, parla di fotografia che si muove, e quindi banale e non artistica riproduzione della « oggettiva realtà delle cose », ignorando come la fotografia possa innalzarsi, e tante volte s'è innalzata, alla forma superiore dell'arte, se condotta con tali spiriti e intendimenti; non solo, ma ignorando sopratutto quei primi principi del moderno pensiero, scientifico e filosofico, oltre che estetico, per cui le immagini non possono avere realtà alcuna esteriore,

non essendo altro che prodotto della nostra interna, soggettiva sensibilità; non esistono, a parlar propriamente, come « riproduzioni », copie di una realtà esterna, ma soltanto come produzione, espressione di una profonda, innata attività creatrice, cui tutti più o meno in vario grado, anche senza saperlo, partecipiamo.

Tagliando corto allora con queste e altre simili considerazioni unilaterali che del problema del cinema colgono ogni volta un aspetto e solo un aspetto, vediamo di impostare come meglio possibile il problema, nella sua formulazione più schietta: il cinema, ci domandiamo, come processo rappresentativo di azioni, di persone e di avvenimenti che interessano e attraggono indiscutibilmente il pubblico moderno in universale, va considerato, nella sua essenziale realtà, nella sua intima natura, e quindi nella sua finalità ultima, come una realtà estetica, oppure esprime un'altra forma di realtà? E quale? Ha o non ha diritto il cinema di spaziare e risplendere nei cieli luminosi dell'arte?

III. - Posto così il problema, bisogna che diamo, preventivamente, uno sguardo a quello di ordine più generale e che necessariamente ne è presupposto, dell'arte in sè stessa.

E mentre ci avviamo ad iniziarlo, improvvisa ci soccorre alla mente l'impressione profonda che altra volta ci ha percosso ed invaso innanzi a realizzazioni che nessuno dimentica purchè una volta le abbia viste, come quella di « Anna Karenina », o di « Margherita Gautier » o di « Maria Walewska » nelle indimenticabili interpretazioni della Garbo, oppure dell'« Amaro tè del generale Yen », o di quella leggiadrissima fiaba di « Biancaneve e i sette nani » che commosse a suo tempo tutti i bambini e i genitori del mondo, o della schubertiana rievocazione di « Angeli senza paradiso », così per prendere i primi tra i cento e cento ricordi che si affollano al cuore e al ricordo; tutto un mondo di immagini forti, angosciose o leggiadre, viventi sotto lo alito di un'evocazione appassionata, e fonte, per chi le abbia ammirate. d'una felicità indicibile, di un godimento altissimo e puro che ci ha, per qualche ora, strappato alle cocenti angustie del mondo quotidiano per rapirci nella sua sfera di sogno.

Ebbene, non è questo il sentimento stesso che ci investe e ci invade allorchè veniamo a trovarci di fronte alla vita superiore dell'arte?

Sorta da un'improvvisa commozione dell'anima, da un intimo, spirituale travaglio che anela irresistibilmente alla forma, alla figurazione sensibile in cui imprimere, coniare visibilmente l'interna emozione, l'arte realizza appunto questa individuazione, nell'immagine, di un impulso, di un fermento del mondo interiore che aspira a sboccare, infine, nella sua creatura espressiva, con un vero e proprio parto di amore, per comunicare ad altri, cioè allo spettatore, l'intima vita che spinse l'autore alla creazione, facendosi così fonte inesausta di perfetto, purissimo godimento: tale il piacere dell'arte.

Perciò l'arte, si dice, è forma, è figura, è segno visibile di un interno moto che sbocca e termina colla creazione espressiva, là dove l'inquieto tormento creativo dell'artista si appaga e si placa, e autore, spettatore ed interprete si incontrano per celebrare insieme la sua spirituale realtà.

Arte che, se nell'interno moto dell'anima trova la prima sorgente, è nella figura concretamente definita poi, individuata e perfetta, che sensibilmente si esprime; figura, visione, immagine di cui l'arte non può fare a meno, senza con ciò dissolversi e svaporare nel limbo delle intenzioni inespresse; sia che questa immagine incarni nel marmo, nel verso o sulla tela, oppure in ogni altro mezzo, mobile o immobile che sia, ma sempre visibile, in cui possa configurarsi, dar corpo alle sue ideali visioni.

Fermato così, brevemente, questo concetto dell'arte, più agevole viene a presentarsi il nostro problema iniziale: è veramente un'arte il cinema? C'è, vale a dire, o non c'è nella vita del cinema questo intimo processo emotivo che sbocca e si configura nella sua forma? C'è questa vita della figura che si fa simbolo, incarnandolo, di un interno mondo di sensibilità e di passione, che freme per esprimersi, per comunicarsi alla sensibilità dello spettatore che vi intende, facendolo partecipe di un'assoluta celebrazione spirituale? Che cosa resta più del cinema se noi togliamo questo mondo di passioni e di immagini, quest'atmosfera di sogno, che è proprio la realtà caratteristica dell'arte?

L'unificazione di tante immagini, momenti e figure diverse, la cura della loro efficacia espressiva, la messa in valore di ciascun atteggiamento ed intonazione, il sapiente sfruttamento degli effetti e dei mezzi, l'impegno per la traduzione fedele dello spirito nel gesto, l'ar-

monia infine che tutte le parti deve reggere pur loro sovrastando affinchè tutto il ciclo di avvenimenti trovi adeguata rappresentazione fino a raggiungere quasi l'evidenza stessa della vita, ebbene, non è questo l'intento finale dello sforzo creativo del cinema? Non è questo lo scopo ultimo che lega autore, regista, interpreti ed esecutori che servono ed insieme, cooperano alla costruzione di un mondo ideale di figurate passioni ergentisi innanzi al mondo della vita reale con una vita propria, con un proprio centro di gravitazione, fuoco di convergenza per l'universale interesse di tutti coloro che, da spettatori, verranno a goderlo?

E non è questo il mondo stesso dell'arte?

IV. - Il cinema perciò è, in sè stesso, un'arte; e per i caratteri che gli appartengono, e per il fine a cui tende, e per l'afflato che lo mette in essere, e per la gioia, infine, che suscita nello spettatore, che è il piacere stesso dell'arte; industria, tecnica, economia gli servono si, e non possono non servirgli come mezzi, strumenti necessari di realizzazione, ma nient'altro che come mezzi affinchè questo mondo di bellezza sorga, si configuri e risplenda.

Ma risolta questa, viene innanzi, di legittima conseguenza, un'altra fondamentale questione; quella — avrebbe detto Aristotele — dopo il genere prossimo, della sua differenza specifica; cioè, della sua più propria natura. Il cinema come fatto d'arte, come processo di creazione espressiva può, con principi propri, con proprie leggi di composizione e di tecnica, reggersi come arte a sè, o non va piuttosto considerato come dipendenza, sviluppo di una delle arti esistenti, alle quali esso deve mirare per attingere il suo canone di realizzazione? Al teatro per esempio, o alle arti figurative? Questione che tocca subito il vespaio di altra più vessata ed annosa, quella, cioè, dei « generi » letterari od artistici, così cara ai retori di ieri e così invisa alla filosofia ufficiale di oggi.

Il cinema, ha sostenuto qualcuno, per l'impiego prevalente, eminente dell'immagine ottica (attraverso la quale parla allo spirito) non è che pittura, animata pittura, la quale rappresenta oggetti in movimento. Ma altri risponde che, appunto perchè rappresentazione in moto, espressione d'azione, dunque tipicamente dinamica, non può imparentarsi con la staticità propria delle arti figurative le quali, attra-

verso mezzi diversi, pervengono a fini diversi, quali possono essere la estatica contemplazione del fantasma fissato nel quadro o nel marmo.

Dove, l'una e l'altra parte, l'una e l'altra tesi sono accettabili, ma per quel che negano e non per quello che affermano: pittura o fotografia che sia, fanno convergere infatti le potenze percettive, intuitive dello spirito in una prospettiva immobile, sempre la stessa, donde lo stato d'animo tutto estatico del loro spettatore, ben differente allorchè si sofferma, per esempio, a contemplare quetamente un panorama, uno spettacolo, una bella riproduzione o un disegno, dalla tensione di chi segue, con animo concentrato e ansioso, lo svolgimento di una azione che corre, di fase in fase, all'epilogo suo necessario. Un guasto, un arresto al meccanismo di scorrimento del film basta perchè, spezzato l'incanto, lo spettatore ripiombi dal sogno alla realtà, dalla sfera dell'arte al mondo di tutti i giorni: perchè azione e processo, moto e dinamismo reggono il cinema.

Ma perciò, altri incalza, non pittura, ma azione rappresentata, e quindi teatro, dramma, vicenda in divenire che è agìta dai personaggi, e trova il suo significato nel fine a cui mira e in cui si risolve; non il singolo quadro immobilmente mirato, ma lo svolgimento in cui il teatro, il dramma si costituiscono e si realizzano. Purchè, bisogna tosto soggiungere, spettacolo muto, cioè teatro al quale sia stato tolto il linguaggio, l'espressione parlata o musicale, che nel teatro è... tutto. Il teatro, prima che nel gesto o nel quadro, si regge nella parola o nel canto; canto assorbente, quest'ultimo, nel melodramma, che allontana o risolve la parola nel motivo, così come la parola, il dialogo, la espressione parlata assorbe e subordina a sè la presentazione scenica che perciò diventa accessoria, mezzo e non fine, della creazione drammatica. Togliete all'Edipo di Sofocle la parola e lasciate il solo gesto: l'essenziale della tragedia se n'è andato. La scena, il gesto, entrano nel teatro con funzione accessoria, nè più nè meno come parola e musica possono entrare nel cinema, per illustrare, commentare, accompagnare, ma non per reggere la sua azione.

E dunque? E dunque, la conclusione lapalissiana di queste brevi considerazioni altra non può essere se non quella che il cinema è semplicemente... il cinema, e non la pittura, e non il teatro; costituisce cioè un'arte a sè, un'arte bell'e conclusa, compiutamente in sè definita, allo stesso modo come arti in sè compiute e definite sono la pit-

tura e la musica, che non vanno in cerca di questa o quest'altra arte per appoggiarvisi o in essa risolversi.

V. - Questa dei « generi » è una ben vecchia questione della filosofia dell'arte. L'accese per la prima volta un grande pensatore tedesco: il Lessing, col suo ormai celebre « Laocoonte », un libretto di critica d'arte e di principii di estetica, in cui risolutamente sostenne la fondamentale differenza di arte ad arte, e cioè tra le varie forme di arte, le quali differiscono e nell'impostazione, e nell'impiego dei mezzi, e nella determinazione del fine. Principio che trovò subito la fervida adesione, dopo quella dell'Herder e di Kant, del grande Goethe, che orme sì profonde impresse nella drammatica come autore e come critico, e fu poi sfruttato in tono minore, dal minuto, paziente lavoro di filologi e retori i quali tentarono di cristallizzare in un quadro definitivo la « dottrina dei generi » iscrivendovi la vecchia pentarchia delle arti (architettura, scultura, pittura, musica e poesia), quadro in effetti così poco statico e così poco definitivo che vede accanto a quelle, altre ed altre sorgerne affini e diverse quali la mimica, la danza, la decorazione, l'arredamento, il giardinaggio e così via, che non possiamo certamente scacciare dal regno dell'arte.

Perciò gli indirizzi filosofici più recenti hanno acerbamente criticato, specie in Italia, queste vizze e sterili partizioni che la realtà smentisce ogni giorno col sorgere di sempre nuove forme, e hanno messo l'accento sull'unità originaria dell'arte, sostenendo che è vano gioco di convenzione perdersi in tentativi di distinzioni e classificazioni, una sola essendo la linfa che corre in tutte le forme in divenire, quella stessa cioè, che sta all'origine del fatto estetico, della creazione espressiva, quali che siano i modi particolari, le forme o le tecniche in cui viene a realizzarsi.

Tanto all'una quanto all'altra opposta corrente: della molteplicità fissata e intangibile, o dell'unità indifferenziata in divenire, si può osservare (come abbiamo infatti osservato, in altro luogo) che hanno torto e ragione entrambe in quanto vedono, oppostamente, ogni volta un solo degli aspetti, perdendo di vista il centro della questione. Se è vero, da un lato, che uno ed uno solo deve essere il principio animatore onde tutte le arti scaturiscono: l'atto della creazione espressiva come assoluto momento della vita spirituale, non è men vero che, posta l'unità

del principio, stabilita la semplicità indivisibile della sorgente, ciascuna arte poi, nell'atto in cui va a concretarsi (e non può fare altrimenti), a determinarsi nell'opera in cui si concreta, se ne diparte per suo conto, come tanti rivi che dalla medesima polla divergano, ovvero rami che dal tronco dell'albero si stacchino, ciascuno assumendo la sua propria conformazione e recando per suo conto le sue foglie, i suoi fiori e i suoi frutti. Cosicchè ciascun'arte, pur rappresentando la realizzazione di un principio solo: quello della creazione espressiva, non rinunzia per questo a differenziarsi da tutte le altre, ricevendo il suo proprio modo di essere, le sue leggi e la sua tecnica.

Considerando ad esempio le vie e i mezzi in cui si realizza la pittura, notiamo subito che essi sono, in pratica, ben diversi da quelli propri della drammatica; ovvero le leggi che reggono l'architettura profondamente differenti da quelle che valgono per la melodia; donde la diversità, in arte, dei temperamenti, a seconda che uno spirito è più portato alla figurazione ovvero alla musica, al verso, e così via dicendo. È noto a tutti come vi siano musicisti che non comprendono un'acca di colori, e pittori o scultori che non possono soffrire la musica.

Ciascun'arte, pur costituendo la forma definita, individua, in cui si incarna l'universale anelito della creazione espressiva, ha un modo suo proprio, inconfondibile, di individuarsi, di crearsi, diciamo così, il suo clima, le sue leggi, il suo proprio sistema di gravitazione, e tutto un mondo che le appartiene, così come il principio della vita, animatore di tutto il vivente, si individua poi, nell'atto in cui si realizza, in una infinità di esseri, l'uno dall'altro dissomiglianti. Donde, la vana impresa di chi tenta stabilire una classificazione ultima ed intangibile per tutte quelle forme d'arte che, germinando dall'inesauribile slancio della creazione, si moltiplicano in una fioritura di modi, ciascuno dei quali ha proprii principi, leggi, tecnica e modo di essere.

VI. - Se torniamo alla questione che ci interessa, possiamo ad essa applicare le conclusioni alle quali siamo pervenuti considerando il problema dei « generi ».

Il cinema è una forma d'arte? Abbiamo risposto di si, perchè arte vi è ovunque sorga una individua creazione espressiva a sommo di un agitato mondo di affetti; ebbene, affetti e immagini abbiamo trovato nel cinema, come necessari momenti costitutivi del suo mondo. Questa forma, ci domandiamo ora, può essere ricondotta a una o ad un'altra

delle arti esistenti? Al quesito abbiamo in parte già risposto osservando che il cinema non è pittura e non è teatro, perchè è semplicemente... se stesso; una forma d'arte cioè, per sè compiuta e definita, di cui ora vedremo di intendere brevemente i caratteri.

Il cinema non è pittura e non è teatro e non è nessun'altra arte di quelle sorte prima di lui, perchè è un'arte nuova che mette le sue prime radici nell'anima stessa di questa età nostra così inquieta, dinamica, sintetica, e costruttiva: sfondo e figura, azione, movimento, sviluppo di un tema, di un motivo di insieme, che corre complicandosi e infine risolvendosi, fino alla sua conclusione: ecco il dominio della nuova arte che si rivolge innanzi tutto allo sguardo per essere « visionata » secondo il brutto, ma efficace neologismo; che all'occhio intento dello spettatore offre un mondo di immagini in movimento, rappresentanti nel bianco e nel nero (o nei colori quando si potrà) un ciclo che abbia un senso compiuto di sviluppo. Non più statico quadro o fisso disegno come nella figurazione plastica, e nemmeno dialogo o discorso, sinfonia o melodia come nel teatro, ma *rappresentazione di un'azione resa, dinamicamente, a mezzo di immagini visive che cercano, attraverso lo sguardo, l'animo dello spettatore.* Lo spirito dell'autore parla così, direttamente, a quello dello spettatore attraverso l'immagine, rivelandogli immediatamente le vicende della trama nella sintesi dell'azione. Perciò, il cinema resta per noi moderni il mezzo di espressione più aderente all'età nostra, quello che più schiettamente corrisponde alla nostra sensibilità, alla forma stessa della nostra anima, con la sua febbre di sintesi e di movimento.

Oggi, per noi moderni, incalza il bisogno di cogliere direttamente l'azione alla sua schietta origine, senza fronzoli, senza complicazioni, senza inutili commenti; l'azione nel suo urgere immediato, così come sorge dal soggetto teso al suo scopo, l'azione che crea e diventa, e rapida affronta uno dopo l'altro i problemi che la realtà va presentando. E in questo, proprio, consiste il tratto fondamentale che distingue noi, figli dell'affrettato novecento, dalle creature che riempirono la storia dell'altro secolo: l'ottocento sognò e pensò forse più di noi, ma noi agiamo più dei nostri genitori; il romanticismo del pensiero diventa oggi il romanticismo dell'azione.

Perchè oggi la gente va al cinema più facilmente che al teatro, ovvero alle gallerie o alle esposizioni d'arte? Perchè teatro ed arti pla-

stiche sembrano sempre più riservate a pochi intenditori, mentre il cinema sentiamo che appartiene a tutti? Perchè la sala di proiezione è là, sempre vicina, alla prima strada, in quasi tutte le ore, perchè si raggiunge agevolmente: facilitazioni, e moltiplicazione di sale e di spettacoli che hanno un significato evidente; ancora: perchè il cinema, sinteticamente, dice molto in poco, e questo a noi piace; ma sopratutto, e qui tutte le ragioni si riassumono, perchè esso corrisponde meglio d'ogni altra arte alla nostra tipica sensibilità per l'azione, per la sintesi pratica, alla nostra inesauribile sete di vita; perchè si inserisce nel fuoco stesso di questa nostra età, e con un'agile presentazione degli avvenimenti, della cronaca di ogni giorno, oppure, in piano più alto, delle immortali creazioni dell'arte, fa si che l'uomo moderno, contemplandolo da spettatore, dopo il frazionamento, la dispersione del lavoro quotidiano, ritrova alfine se stesso, il suo più vero se stesso.

Perciò accanto alla musica, che più immediatamente esprime il nostro dinamismo interiore, il cinema si rivela come l'arte per eccellenza del secolo nostro, e prende naturalmente il suo posto, così come il tempo lo vuole, nel consesso di tutte le altre, coi suoi caratteri, con le sue leggi, coi modi propri di espressione, e quindi con la sua tecnica e con la sua estetica, con tutto il fecondo sviluppo dei problemi che all'una e all'altra si presentano.

Se queste considerazioni possono reggere, come ci sembra, ne consegue che il fatto nuovo del cinema pone ormai le premesse per una sua dottrina estetica che nulla ha da chiedere nè a quella del teatro, nè di alcuna altra arte, ma dovrà sorgere direttamente dalle esperienze e dai problemi che il cinema va ogni giorno affrontando, sul terreno stesso della sua realizzazione e della sua pratica; un'estetica che stabilisca con limpidità e sicurezza i principi indispensabili per la critica, per la tecnica e per la stessa concezione creativa di questo processo espressivo, di quest'arte così squisitamente nostra, risultato di una collaborazione attiva e creativa di autori, registi, interpreti ed esecutori affiatati in uno stesso spirito animatore, in una geniale sinergia di attività tese tutte ad un solo fine, costituendo senza dubbio una delle più originali creazioni dello spirito del nostro tempo.

UGO REDANÒ

Introduzione alla didattica del cinema

(Dalla tecnica alla didattica)

I

Quando si parla di tecnica relativa a una forma determinata di arte, generalmente si cade nell'errore di considerare la suddetta parola *tecnica* come significante qualche cosa di semplice (in senso etimologico) cioè di una sola natura, e, quindi, in fondo, di *piatto*. La verità è, invece, che ogni tecnica è la risultante unitaria di diversi elementi, i quali, in sostanza, non sono che diverse tecniche — ancora scomponibili, fino ai loro irriducibili germi — rannodate, però, e « quasi conflate insieme » in organica unità, avente una fisionomia determinata: quella stessa di una forma d'arte, visibile volto della trascendentale unità della intuizione estetica.

La molteplicità unanime degli elementi cospiranti alla formazione di una tecnica è, direi, più appariscente che nelle altre arti nel cinema (1), e ciò è tanto noto che davvero non occorrerebbero molte

---

(1) Non è estranea, certo, alla suddetta *molteplicità* la palese idoneità del cinema a rielaborare in *forme proprie* delle opere d'arte già fissate in altra forma determinata. Anche qui, « ars una, species mille »; aforisma in cui le « species mille » rivelano singolarmente le loro *individualità*, se si pensi al vano tentativo di una « species » di trasformare in sè, *nella sua propria sostanza*, un'altra « species ». Immaginate per esempio, che cosa sarebbe la statua del Mosè... se fosse *dipinta*, anche se il pittore si chiamasse Raffaello! E, d'altra parte, che cosa avrebbe fatto Raffaello se avesse dipinto un suo Mosè, magari *ispirandosi* a quello di Michelangelo. Gli è che tecnica, arte, artista, formano una sola e inscindibile realtà. Così, è possibile ad esempio, ridurre per il teatro un racconto. E chi scrive l'ha fatto per il « Padre Sergio » di Tolstoi; ma, in quanto si tratti di rielaborazione, di ri-creazione. In tal caso lo spunto offerto dal racconto *precede* e mette in moto la elaborazione creativa, la intuizione-espressione. Ora il cinema, appunto per la

parole a illustrarne la realtà. Ma, a parte tutte le discussioni che potrebbero fiorire da questo spunto da noi ora fissato, *è proprio questa molteplicità di tecniche* che produce due conseguenze: l'una, che potremmo chiamare negativa, positiva l'altra, che è la *critica immanente* della prima. E, infatti a molti — anche ben disposti a riconoscere la natura artistica del cinema — quasi pare di trovarsi in presenza di qualche macchina misteriosa, incombente con la sua scura mole, con i suoi mille ingranaggi, con le sue molteplici dipendenze meccaniche, con le sue ruote e le sue cinghie, che non si sa bene quante centinaia di altre ruote possano muovere, con i suoi misteriosi legami con formule inaccessibili, infine con il suo magico ma nascosto potere di trasfigurazione; il quale dovrebbe pur *indurre* sempre ad oltrepassare spiritualmente la bruta materialità della « macchina » per cogliere, in essa, il suo cuore pulsante, la unità dell'intuizione e della espressione estetica: l'idea forza.

Ma un tale superamento della impressione prima, a dir vero, raramente avviene. E, tempo fa, uno dei nostri migliori teorici del cinema,

---

complessità della sua tecnica, per la molteplicità dei suoi mezzi, per la vastità del suo campo specifico, è, più di ogni altra forma d'arte, idoneo a rielaborare, con *cinematico palpito*, altre *species*. Tanto è vero che la vastità di tecnica è vastità di creazione. Così immaginate il *Canto di Ugolino* assunto in forma cinematografica e paragonatelo per esempio, alla musica, della quale lo rivestì il perugino F. Morlacchi (1784-1841 — V. ROSSI SCOTTI: *F. Morlacchi*, Perugia, 1861 —). Anche se il Morlacchi — che pure fece opera notevole — avesse *compiutamente*, senza residuo, assunto in forma musicale il canto Dantesco, non avrebbe mai potuto *staccarsi* dalla schiacciante presenza del Poeta. Ma pensate che cosa potrebbe diventare — nelle mani di grandi artisti del cinema — quella scena infernale con tutte le sue spirituali e visibili risonanze. Un Dante del cinema *farebbe miracolosamente viva la presenza del Poeta, ma in un poema filmistico avente una individualità assolutamente autonoma.*

Il cinema, è senza dubbio, la più *comprensiva delle espressioni*, in cui vivono i fantasmi dello spirito. Ed ecco perchè è necessaria *un'adeguata vastità di preparazione culturale*, per gli allievi delle scuole di cinematografia; preparazione contenente il maggior numero possibile di spunti, di *ideali sorgenti*, atti a nutrire la ispirazione cinematografica, ricca di *singolari* possibilità. Cosa che molto bene sa e attua il Chiarini, nel nostro « Centro » a dispetto di tutti gli empirici, i « cinematografari » i quali (che il Cielo perdoni loro!) forse vedono nella cultura, nella organica varietà della cultura, quasi un ingombro e un ostacolo! (A che cosa?....).

finissimo indagatore e risuscitatore di musicali trame, uomo di cultura umanistica superiore, ci diceva, in famigliari conversari: « Che volete, io mi sono occupato, per tanti anni, di cinema, ne ho scritto, ne ho tante volte assunta la difesa, eppure, nel fondo della mia anima, permane, e anzi, sempre più si potenzia, come un disagio interiore quando penso al complesso di tecniche, occorrenti a tradurre in un film un mondo poetico. È inutile, vano pensare il contrario: nel cinema c'è troppa tecnica. È come se io, scrivendo a macchina, nell'impeto e nello svolgimento della creazione fantastica, quando rapidissimamente le mie dita — quasi per se stesse mosse, pur nell'obbedire al mio spirito — vorrebbero inondare il mio studio di un vertiginoso ticchettio, io fossi, invece, costretto a fermare, a mortificare l'irrompere della mia ispirazione per mettere, ogni minuto, l'inchiostro, per pulire gli ingranaggi e così via. La tecnica cinematografica è come una macchina da scrivere che si fermi a ogni istante ».

Dopo una simile dichiarazione, noi ne facemmo mentalmente il bilancio. Vediamo — pensammo — vediamo un po' di che cosa precisamente si tratta. E venimmo alle seguenti conclusioni:

1) Questa sommaria condanna che cosa precisamente colpisce? O colpisce semplicemente una macchina da scrivere inservibile — cioè un *mezzo tecnico* inadeguato — o colpisce tutte le tecniche — pittura, scultura, ecc., cioè *tutte* le espressioni d'arte, nel caso che si volesse vedere, *anche nel mezzo tecnico adeguato*, un ostacolo alla creazione fantastica; nel qual caso la *esteriorità* della tecnica potrebbe giustificare la condanna... solo a una *tecnica* che non è tale, in quanto concepita *fuori* del processo artistico (come se si potesse parlare di un fuori!...);

2) È vero, d'altra parte, che, nella tecnica, c'è il mestiere, c'è l'apprendimento e l'attuazione di processi *materiali;* ma, quando tali processi si posseggano adeguatamente, allora essi stessi, con i loro limiti, con la loro *opacità desiderosa di luce spirituale*, con l'invito che nasce e risuona nel nostro spirito a dissolvere quella opacità, a rendere sempre più *nostri* i mezzi tecnici — che d'altra parte fanno tutt'uno con la intuizione-espressione, *in tutto il processo creativo* (2) — essi stessi,

(2) La *materialità* dei mezzi tecnici si dissipa appunto perchè la tecnica è il visibile volto dell'arte. Racconta il Guyou che, alla fine d'un pranzo in casa del pittore Haydon, il poeta Keats levò il bicchiere, brindando con

quei materiali processi, sono un tonico vivificante per la ispirazione, per la *creatività* dello spirito.

Così, quando si dice e si ripete — per i poeti — che

> « ... il più divin s'invola
> nè può il giogo patir della parola »

si dice, in sostanza, solo che si tratta di un « divino » inesistente, intravisto e non posseduto, oppure che quel « più divino » è null'altro che la efficienza stessa dello spirito che non si esaurisce in questa o quella concreta, determinata espressione ma, invece, irrompe in cerca di altre, infinite, tappe espressive della sua forza creatrice;

3) Infine, pensammo che è innegabile, nel cinema, come ora accennavamo, una complessità di mezzi tecnici di espressione, quale nessuna forma d'arte richiede.

Ma, *appunto per questo*, vi è implicita una maggiore potenza creatrice, una maggiore forza di trasfigurazione di elementi che lo spirito stesso assume come suo sostegno e suo visibile *corpo* nella realizzazione dei suoi fantasmi.

Ed ecco perchè, pedagogicamente, i soggetti umani autori di tutto il processo di ideazione, di elaborazione, di organizzazione artistica di un film debbono possedere una singolare forza di unificazione interiore di potenza creatrice. O anche — poichè l'artista ha sempre tale potenza trasfiguratrice — nel cinema è necessaria la *creatività adeguata alla*

---

queste parole: « *Sia maledetta la memoria di Newton!* ». Gli astanti ne furono sorpresi e Wordsworth, prima di bere, chiese spiegazioni. Keats rispose: « Perchè ha fatto svanire la poesia dell'arcobaleno, scoprendo la rifrazione della luce nel prisma ». E allora tutti maledissero Newton. (GUYAU: *Les problèmes de l'esthétique contemporaine* - Alcan, Paris. — V. anche STEFANINI: *Il problema del bello* - S.E.I., pag. 90 segg.). Ma il Keats, *in quel momento*, rimpiangeva solo di non essere, *in quel momento*, atto a trasfigurare esteticamente « *la rifrazione della luce nel prisma* ». Più di ogni altra *species* d'arte, il cinema può mostrare quanto possa lo spirito nella spirituale trasfigurazione del reale. Più di ogni altra *species* esso può vendicare il Keatsiano disappunto contro Newton e, più ancora, contro i momenti, in cui, altri Keats possano avvertire l'urto del vero, visto come « arido vero », contro la fantasia e la sua trasfiguratrice potenza.

complessità dei mezzi tecnici (3). Che è il capovolgimento formale — ma la stessa sostanza — dell'affermazione: *i mezzi tecnici sono veramente tali se adeguati al fantasma che essi debbono esprimere* (3).

Ed ecco perchè, d'altra parte, la formazione di soggetti umani aspiranti al cinema è qualche cosa di estremamente complesso e richiedente un processo di elaborazione soggettiva e di progrediente sintesi psicologica tali da impegnare, *con singolare vastità e profondità,* tutto lo spirito affinchè si giunga a padroneggiare pienamente tutto l'insieme di mezzi di espressione. Nella Didattica del cinema si attua, nel modo più pieno, quella dialettica unità, quella dinamica *crasi* di spontaneità personale e di necessità oggettiva, che è il segreto della formazione della personalità creatrice. Necessità « oggettive » che, nel processo di autoformazione dello spirito, s'identificano con le *condizioni psichiche,* delle quali parla il Peillaube (4), e che sono null'altro che i momenti, le tappe di un ideale, e pure reale, itinerario. Educare significa, com'è noto, fecondare la creatività dello spirito; di fronte alle così dette materie d'insegnamento, suprema saggezza è giungere — e aiutare a giungere — alla realizzazione, sempre più profonda e piena, del fine dell'educazione — che è formazione integrale della personalità — consistente in ciò che Plutarco, con immensa, spirituale profondità, fissava per sempre: « *educare è accendere una fiamma* ». E il *bello,* in tutte le sue forme, dà il senso preciso di ciò che possiamo chiamare spinta, incentivo alla creazione. Di fronte a tutto l'armamentario meccanico, che forma il mezzo fisico per la formazione di attori, registi, tecnici, occorre questo impeto spirituale, che ci spinga al *di là* di quei

---

(3) La tecnica è, insomma, come dice acutamente lo Stefanini (*op. cit.,* pag. 109): « l'*attitudine a coordinare l'espressione esterna all'espressione interna* »; anzi, aggiungiamo noi, a *rendere l'intuizione vivente,* a rendere l'espressione compiutamente viva.

(4) Il PEILLAUBE, nel suo scritto « *Caractère et personnalité* » (Ed. Téqui, Paris, 1935) studiando, con molto acume e molta ingegnosità, la *formazione del carattere,* ha delle buonissime notazioni non solo su ciò che può ivi significare *l'abito professionale,* ma anche su ciò che, nello organizzarsi della personalità, è relativo alla *forza di soggettivazione del dato,* dal quale nascono e con il quale s'identificano le condizioni psichiche, cui sopra accenniamo. Che è — come apparirà sempre meglio dal nostro studio — il *punto fondamentale* della didattica del cinema, intesa nella sua piena significazione di *processo organizzativo e unificatore della più complessa tecnica di espressione estetica.*

(foto Schiavinotto)

Silva Melandri del C.S.C.

TAVOLA II

(foto Schiavinotto)

Piera Paci del C.S.C.

mezzi stessi (5), che veda, che *preveda*, come *in aenigmate*, la futura opera di bellezza. Occorre, dunque, una potenza di interiorizzazione, una forza di attuazione, di universalizzazione — e, insieme, un senso della concretezza — quali non si richiedono per nessun'altra forma d'arte. E, infatti, si sente parlare, troppo spesso, a proposito del cinema, di *arte meccanica* (6). Ma cosa mai vorrà significare ciò? Che cosa vorrà dire quell'ibrido connubio di due parole così spiritualmente lontane fra loro? O forse non hanno altro scopo che quello di servire ai « teorici » dell'arte, che di cinema non si sono mai occupati, perchè possano buttarle così contro coloro che di cinema si occupano, per negare al cinema stesso ogni significato di arte? L'aggettivo, messo lì, potrebbe includere null'altro che una svalutazione del sostantivo!... E, nella opinione volgare, quando si parla di cinema, ecco che subito

---

(5) Sul nessun valore della *tecnica* considerata in sè (avulsa dall'intuizione) buone osservazioni si possono leggere nel volume del grande F. BUSONI (« *Scritti e pensieri sulla musica* », a cura di Luigi Dallapiccola e Guido M. Gatti, con introduzione di M. Bontempelli - F. Lemonnier, Firenze, 1941). (v., per esempio, una lettera scritta nel 1907). E GIOVANNI GENTILE, nella prefazione all'iniziatore volume del CHIARINI, « *Cinematografo* », scriveva: « La quale (la tecnica) già per sè stessa complicata, e venutasi perfezionando a mano a mano, per l'impiego, sempre più complesso, di mezzi meccanici, ha attirato spesso tutta l'attenzione, disturbandola dal fine, a cui anche qui la tecnica serve e dal quale attinge il suo valore » (pag. 3). E ancora: « Il problema estetico del cinema, in quanto deriva dall'impiego di una tecnica contenente elementi meccanici, è il problema di ogni arte, e anche in questo caso, il problema si risolve nel superamento o annullamento della tecnica: ossia nello spettacolo... » (pag. 4).

(6) G. GENTILE (*l. c.*, pag. 5): « Chi dice meccanismo dice molteplicità: cose e uomini. Chi dice arte dice spirito, cioè unità. Appartengono alla tecnica, che è meccanismo, anche l'autore della favola, anche gli artisti, anche il regista, finchè tutti insieme siano molte anime e non riescano a fondersi e a formare quell'*unità*, che è il sigillo dell'arte ».

Che la *tecnica* sia subordinata all'*arte*, è del resto evidente per il fatto che la tecnica ha delle leggi, le quali, però, cessano di aver valore quando non s'identifichino con le *necessità funzionali* (come diceva D. Oliva) di una « species ». E, per il cinema, come per tutte le arti, valgono le parole dell'Oliva a proposito del dramma: « (Le leggi dell'arte drammatica) non sono fermate in un codice estetico a priori »; esse, invece, « sorgono dalle necessità funzionali di quel particolare procedimento rappresentativo, che si chiama dramma ». (D. OLIVA: Prefazione all'« *Utopia* » di E. A. Butti - Milano, Barion, 1921, pag. 9).

si pensa ai teatri di posa, alla esteriorità dei teatri di posa, dunque ai mezzi *fisici*. Quando, invece, si parla di « teatro » ecco che subito si vedono gli *attori*, nella loro *umanità*, nella loro spiritualità. Ma se si pone mente al significato profondo della espressione: *arte meccanica*, l'aggettivo, invece che una svalutazione appare come la determinazione, la definizione dei *limiti tecnici del cinema*, che, come acutamente scrisse il Chiarini, *rendono concreta, vivente quella forma d'arte che è il cinema*. Ogni « species » artistica, infatti, è tale se vista nella sua concretezza, nella sua individualità; cioè se vista nei suoi confini (7). Ma che cosa sono questi *confini* se non l'invito allo spirito a renderli *segni* della sua creatività?

E quanto più i mezzi tecnici sembrano incombere con il loro volume, con la loro pesantezza, tanto più si celebra il potere dell'uomo, dell'artista che li fa suoi strumenti, che dà loro un significato, che li valorizza come portatori di un trascendentale messaggio (8).

---

(7) A proposito di individualità della forma d'arte, possono essere utili le considerazioni che ci ha suggerito di recente R. GRIFFITH (in « *Cinema* », 25 dic. 1940, pag. 442) a proposito di *cinema e teatro*; egli scrive: « I film oggi crescono su una formula: somigliano agli spettacoli teatrali non perchè il suono ce li forza, ma perchè *è più facile copiare la ribalta che sarchiare, nel proprio orto, lo stile del cinema*. Mancano di passione perchè nessuno, che ci lavori, ne ha più; il tocco individuale è offuscato dagli schemi ». Noteremo: 1) Evidentemente il suono non forza il cinema a copiare il teatro, perchè, nel cinema (*espressione d'arte essenzialmente visiva*) il suono, la parola, integrano e completano l'immagine; 2) appunto perchè la caratteristica fondamentale del cinema è la *visività*, bisogna trarne la conseguenza che la realtà, nella sua più viva, profonda, diretta comunicatività con noi, è data dal cinema, perchè, come acutamente scrisse il Volkmann, la percezione visiva è il *comune denominatore della conoscenza sensibile*; 3) essendo il teatro una *species* con la sua individualità (e, quindi, diversa dalla forma d'arte: cinema) i film che copiano il teatro non hanno la libertà di movenze, cioè la creatività del teatro, perchè, diremo... non sono in casa propria; quindi si costruiscono degli *schemi fissi* che soffocano il tocco individuale, cioè quella creatività, quell'*arte*, che nel cinema è possibile, solo se si pone — e si capisce! — l'equazione: *cinema = cinema*.

(8) Sui valori positivi dello spirito e il cinema, è come sempre interessantissimo quanto scrive il CHIARINI (*o. c.*, pag. 40): « La morale è la personalità stessa dell'uomo, e, dunque, dell'artista — il complesso d'ideali, per cui egli vive, lotta e agisce nella società, quella molla potente che lo spinge a servirsi della forma artistica, per dar vita, eterna se pur fantastica, a quello

Ogni tecnica ha questo significato duplice: è mezzo fisico ed insieme — nella sua vera essenza — *espressione spirituale.*

Ma la tecnica cinematografica, per ciò che abbiamo detto, è appunto il *più alto segno* di questa sua natura occulta — ma vivente e rivelantesi nell'opera d'arte — di *elaboratissima,* tormentata espressione di poetici fantasmi.

Se è vero, d'altra parte, che ogni didattica, degna di tal nome, deve rifuggire dall'estratta enunciazione, dal dommatismo delle definizioni, dalla logica secca, per potenziare, invece, *l'intuizione* — fresca, nativa, feconda — tanto più ciò è necessario che si attui nella didattica del cinema, in cui, appunto, il dommatismo servirebbe solo a *impietrire* il complesso dei mezzi tecnici, togliendo loro ogni significato. Servirebbe solo a *spostare* l'attenzione e l'interesse dalla creazione spirituale verso l'opaco mondo della *tecnica in sè, favorita dalla singolare natura della tecnica cinematografica,* singolarmente ricca di ritrovati meccanici. È invece, con la viva partecipazione al processo della elaborazione filmistica, che si evita un sì grave inconveniente, mentre si celebra nel cinema il più alto segno della *trascendentale essenza* dell'uomo (9). Non che si pensi qui di porre dei ridicoli para-

---

che gli si agita nel petto. Ed è proprio questa moralità, e il prepotente bisogno d'esprimerla in idee e fantasmi poetici, che distinguono l'arte dall'artificio, *puro gioco di una tecnica fine a se stessa,* da cui scaturisce il formalismo più ozioso. Ora, proprio nel cinema, appare la necessità di una siffatta morale, per cui il film assurga a dignità artistica » (pag. 140). A queste parole del Chiarini può essere rannodato quanto noi abbiamo scritto nel saggio sull'Attore (in « Bianco e Nero »). Infatti la « necessità di una siffatta morale appare proprio nel cinema » in quanto (come noi crediamo di aver dimostrato) nel *cinema,* la personalità umana *crea* più che nella altre « species ».

(9) Non solo da questo punto di vista, ma anche per ciò che riguarda la necessità assoluta — nella didattica del cinema — dell'anti-dommatismo, è utilissimo riportare queste parole del CHIARINI (*o. c.*, pag. 75): « Il segreto del cinema è nella sua forza rappresentativa della vita, anzi, nella sua proprietà rivelatrice della vita ». E d'altra parte, questa vera natura del cinema è precisamente e lucidamente avvertita dai giovani (anti-dommatici quando non siano vecchi anzi tempo). I frequentatori del « Centro » sanno quale mentalità *costruttivamente critica* informi la sua vita, e, insieme, quale serietà di documentazione. Quella documentazione che, appunto, per i giovani, è un complemento indispensabile dell'attività creatrice, attraverso la quale il loro spirito, nel processo della elaborazione filmistica, assiste al disve-

goni fra le varie forme dell'arte (che è una); ma si vuol dire soltanto che, nell'*adeguarsi della tecnica all'intuizione nella espressione estetica*, se è vero che ciascuna *forma* intanto vive in quanto trasfigura in sè i mezzi di espressione così detta « esterna » (10) che le sono propri, il cinema, che ha i *suoi* mezzi, può compiere tale trasfigurazione impegnandovi una *adeguata potenza creatrice*. Tutti i cerchi sono rotondi, come tutte le espressioni estetiche sono *arte;* ma non tutti i cerchi hanno lo stesso raggio, come non tutte le forme d'arte hanno la stessa *vastità*, sebbene siano tutte, allo *stesso titolo*, arte.

Il così detto *sublime* della poesia, ad esempio, è spiritualmente realizzazione integrale del *bello* come il sublime della musica, in quanto manifestazioni di un trascendentale empireo, che vive nel petto dell'uomo, ma in quanto e la poesia e la musica hanno raggiunto quel livello con le proprie forze, con i propri mezzi. Ora, evidentemente, la musica ha una *universalità*, in sè considerata, pari alla universalità della poesia. Ma differiscono in quanto raggiungono quell'alto segno attraverso due tecniche; e quella musicale importa, certamente, una di-

---

larsi della vita, o che è lo stesso al disvelarsi del loro spirito attraverso le cose. Un magnifico esempio di documentazione è quella « *Storia del Cinema* » del PASINETTI, che come ha scritto un competentissimo critico (E. Giovannetti) è tale opera da suscitare *l'invidia delle altre nazioni* nell'ambito di questi studi. E ottimamente ha scritto il DE FRANCISCIS (« *Storia del Dialogo* » in « *Cinema* », 25 dic. 1940-XIX, p. 443): « Nei confronti del Cinema, la gioventù ha questo vantaggio: non potendo servirsi di imprecisi ricordi, ha l'obbligo di documentarsi e di approfondire la materia, come per qualunque altra disciplina. Ne deriverà, perciò, che i giovani potranno essere, a buon diritto, ritenuti come gli studiosi di maggior coscienza ».

(10) Si potrebbero applicare alla trasfigurazione spirituale della tecnica, queste parole di Maeterlink, a proposito delle « nuvole compiacenti », che Amleto mostra a Polonio: « Esse aspettano che il nostro sguardo doni loro la figura della speranza o del timore, del dubbio o della serenità, che noi elaboriamo in noi stessi ». E, per ciò che si riferisce alla profondità e alla vastità della elaborazione filmistica, facciamo nostre le parole del GIOVANNETTI (« *Il cinema* ecc. », Sandron ed., Palermo, pag. 38): « Fra le arti meccaniche, quella del cinema è, indubbiamente, la più ardita. Nel gruppo, sempre più serrato, di queste arti, essa rappresenta il punto più audace verso il mistero dell'essere » (a proposito dell'espressione *arte meccanica*, si tenga presente quanto noi abbiamo detto sopra).

versa didattica, e *insieme, una diversa e maggiore fatica perchè i mezzi di espressione si adeguino all'intuizione.*

Si tratta, insomma, di valutare ciascuna forma d'arte — e ciascuna didattica — in relazione con la propria natura specifica (11). E come i beati di Dante *sono tutti beati ma più o meno beati* (12), (come diversi recipienti tutti pieni ma di diversa capacità) così le diverse forme d'arte sono *tutte* arte, ma recanti il segno di una maggiore o minore — e, ad ogni modo, *diversa* — *forza di spiritualizzazione* (13) della tecnica, dei *mezzi fisici*. Una tale diversità è nell'ambito stesso di ciascuna forma d'arte, secondo la diversa *creatività* dei diversi artisti. Ma non si potrebbe più parlare di « *ars una, species mille* » se tale diversità non esistesse a *differenziare* le « forme » stesse dell'arte. Oppure la differenziazione sarebbe solo *materiale*, cioè *inesistente spiritualmente*. E spiritualmente può esistere *solo come maggiore o minore*, e, ad ogni

---

(11) Sui rapporti — e le differenze — fra teatro e cinema, ci sembrano chiare queste parole del Giovannetti (*o. c.*, pag. 41): « Il teatro ci dà della realtà una visione immediata, il cinema ce ne dà una mediata, infinitamente più suggestiva, in quanto passata attraverso all'istrumento che il nostro spirito chiama *obbiettivo*, per eccellenza. La film, in quanto fotografia, ci suggerisce continuamente l'idea di una realtà approfondita, precisata, nitidizzata. Questa suggestione realistica agisce non nella nostra coscienza, che sa ormai benissimo di quante bugie la fotografia sia capace, ma nel nostro spirito, invitandolo sottilmente ».

(12)

> « Chiaro mi fu allor com'ogni dove
> in cielo è paradiso, e si la grazia
> del sommo Ben d'un modo non vi piove ».

dice, nel cielo della Luna, Piccarda Donati, con parole contenenti infinite possibilità di umane applicazioni.

(13) Il potere *trasfigurante* dello spirito, riferito alla *tecnica*, è la stessa cosa che il suo potere *illuminante* considerato in rapporto alla epoca in cui sorgono i diversi artisti. Anche qui, tanto più risalta la creatività umana (che si celebra specialmente nell'arte) quanto più è avverso l'ambiente. È un iniziale *contrasto* che si placa nella conquista, da parte dello spirituale, del *dato* così detto esterno; in questo senso occorre interpretare la nota e bella formulazione del Macaulay (nei *Saggi storici*) in cui afferma che « potendosi paragonare, in certo modo, la poesia a una lanterna magica, per l'illusione che essa produce agli occhi della mente, come essa lanterna spicca meglio in una camera buia, così la poesia, in tempi oscuri, dispiega interamente la sua potenza ».

modo, *diversa potenza d'interiorizzazione* (14); altrimenti dovrebbe essere una differenziazione nel *seno stesso dell'arte;* e allora non si potrebbe parlare più di « ars una ». Quando si parla di *atteggiamenti spirituali* che darebbero origine alle diverse « species » non si può parlare certo di differenze qualitative nel senso di forme assolute dello spirito, perchè allora non ci sarebbe più « l'ars una »; ma si può parlare solo di *momenti dello spirito in relazione al suo oggetto*, cioè in relazione alla *forza di spiritualizzazione,* senza la quale quell'*oggetto* non sarebbe più tale nei riguardi dello spirito: sarebbe *fuori* di esso, inesistente per esso (15).

Ecco perchè quando diciamo, per esempio, che l'attore del cinema *crea più dell'attore teatrale* (16) noi fissiamo ambedue nella forma assoluta che è l'arte, il momento estetico; ma, nello stesso tempo, li consideriamo di fronte all'*oggetto* della loro intuizione: il testo scritto di un dramma e tutto il complesso dei mezzi espressivi del cinema — a partire dal soggetto — e, anche, di fronte a *un pubblico* determinato e *al pubblico* (trascendentale) che l'attore del cinema fa vivere nel suo spirito, davanti alla macchina da presa.

---

(14) Cioè come diversa *formulazione della personalità* (e qui il problema estetico si identifica con la didattica di questa o quella forma d'arte) per la quale, nei riferimenti psicologici fondamentali, è utile la lettura del recente, interessantissimo lavoro di W. STERN (specialmente nella seconda parte): « *Allgemeine Psychologie auf personalistischen grandlage* » (1939).

(15) Spiritualizzazione che è null'altro che la intuizione (estetica); che poi la intuizione sia tutt'uno con *la sua* espressione, è una verità che fu già adombrata dall'Alighieri, nei famosi versi:

> ... Io mi son un, che quando,
> amore spira, noto, ed a quel modo
> che ditta dentro, vo significando »
> (*Purg.*, XXIV, 52.4)

(V. STEFANINI, *o. c.*, pag. 186).

(16) Riferisce PLUTARCO (« *De audiendis poëtis* ») che il sofista Gorgia, parlando della tragedia, soleva dire che si tratta di un *inganno*, il quale ridonda a gloria di chi inganna e di chi è ingannato, tanto che non è certo onorevole, in tal caso, *non saper ingannare* e *non lasciarsi ingannare.* (*Inganno* è qui null'altro che *creazione*). Ora, si pensi quanto è vero, anche più che per il teatro, per gli eventi fissati nella celluloide, l'apparente paradosso gorgiano; e quanto compiutamente dev'essere commisurata alla maggiore *resistenza* dei mezzi fisici, la formazione spirituale di coloro che debbono assolvere il compito di tale onorevole *inganno!*

Possiamo, quindi, dire in sintesi, che la didattica del cinema è la *formazione di personalità artistiche, le quali sappiano adeguare i loro mezzi di espressione a una creatività tanto più profonda ed evidente quanto più è ricco il complesso dei mezzi tecnici.*

E così anche il cinema attua il *bello come rivelazione dello spirito a sè stesso attraverso le cose* (17).

II

La sintesi in atto della didattica del cinema è un vanto — e non certo fra i meno importanti — del Regime Fascista. Il quale, nel suo programma di potenziamento e valorizzazione di tutte le energie nazionali, non poteva trascurare l'inquadramento dell'attività cinematografica, che un così importante posto e una così centrale e insostituibile funzione ha nella educazione delle masse. Quindi, sempre più vigoreggia questo nostro « Centro » (18) dal quale già tante giovani energie sono state plasmate e immesse nella nostra produzione filmistica, nell'ambito di questa così complessa e unitaria forma d'arte, in cui è al centro la diffusiva, spirituale virtù della Luce, *simbolo visibile della universalità* (19).

---

(17) Naturalmente l'attività estetica, in quanto è *pensiero*, è *tutto* l'uomo in quella forma assoluta; l'arte assolutamente a-logica è, quindi, per lo meno un'esagerazione. Distinzione ma, appunto per questo, *unità dialettica.* « L'attività, nell'atto primo, piglia possesso del suo oggetto, nel secondo sovra esso si esercita...; la riflessione, che è l'atto secondo dell'intelletto, presuppone l'intuito, che ne è l'atto primo, nè può stare senza di esso ». (GIOBERTI: « *Del Bello* », pag. 117). (V. STEFANINI, *o. c.*, I parte).

(18) Disse il DUCE, dopo una sua visita al « Centro »: « *Sono veramente contento di quanto ho visto e udito. Considero questo « Centro » come la premessa indispensabile, ma già realizzata, per raggiungere il primato nella Cinematografia* ».

(19) È evidente, nel cinema, ciò che potremmo chiamare, appunto, l'equivalente visibile della sua natura compiutamente trascendentale, cioè della sua profonda documentarietà, nel senso illustrato da queste parole del GIOVANNETTI (*o. c.*, pag. 41): « Nel gergo filmistico, si chiamano documentarie soltanto le *films* dedicate per intiero, o per la maggior parte, ad una riproduzione obbiettiva di paesaggi e costumi e avvenimenti di singolare importanza. In realtà,

Il « Centro » ha dovuto sostenere — e ancora sostiene — una dura battaglia contro la vecchia, decrepita mentalità dei *cinematografari*, dilettanti o empirici, i quali non comprendevano (e alcuni ancora non comprendono) che solo lo studio assiduo, la formazione di una salda, varia e *unanime* cultura, l'amore disinteressato per il bello, per l'arte sono i capisaldi di ogni spirituale attività, che voglia veramente creare delle forme e delle rivelazioni di interiori mondi e, in definitiva, porre su salde basi anche il *rendimento pratico*.

Perchè mai — si potrebbe domandare ai suddetti empirici — la pittura, la scultura, e via dicendo, hanno bisogno di studio, di medi-

---

per lo spirito, tutte le *films*, in quanto fotografiche, sono documentari, in quanto ci danno, della realtà, un'idea che lo spirito è incline a considerare come *tipicamente impersonale e obbiettiva* ».

È proprio per questa sua natura trascendentale, il cinema crea tipi (concreti, viventi). Scrisse ARISTOTILE (« *Poetica* », XXV-1) che « il poeta, come il pittore e ogni altro facitore d'immagini, bisogna che imiti di tre cose sempre una: o ciò che era ed è, o ciò che dicono e pare, o ciò che deve essere ». E aggiunge che se è impossibile che vi siano uomini come quelli che Zeusi dipingeva, questi però fece meglio a rappresentarli così, perocchè il *tipo* deve sempre avere la preferenza. (v. H. S. BUTCHER: « *Aristotele's Theory of poetry and fine art* » 2ª ed, pag. 122, e G. FRACCAROLI: « *L'irrazionale nella letteratura* », Torino, Bocca, pag. 41 e segg.).

Ciò che dice Aristotele è applicabile, naturalmente a tutte le arti, ma, nel cinema, ciò è reso più evidente per il fatto che il film compiuto, quasi a rifarsi dello sforzo superato nel padroneggiare tutto il complesso di mezzi tecnici, non lascia sussistere che una sola lieve empirica traccia. Il che significa che, più potente che nelle altre forme d'arte, è la *creatività* (cfr. ciò che abbiamo sopra accennato). E la creatività — essendo la sostanza stessa dell'*arte una* — è espressa appunto dalle parole ricordate di Aristotele.

E acutamente FRANK CAPRA ha scritto: « Ogni attore supera se stesso, quando interpreta il proprio tipo ». E anche CHIARINI (*o. c.*, pag. 154 e 155): « In sostanza, si può dire che, nella maggior parte dei casi, nel film l'attore interpreta se stesso e che l'opera del direttore non consiste nel forzarlo ad assumere espressioni che egli non ha, ma nel cogliere, quanto più vivamente ed espressivamente è possibile, i suoi aspetti reali e caratteristici ». E l'*idealità* pura dello spazio e del tempo nel film non è, forse, un'altra — e centrale — prova della sua trascendentalità? (e, in sede filosofica, potremmo aggiungere dello *hiatus*, implicito nello stesso criticismo kantiano, tra le forme *a priori* e cioè il concetto stesso della *pensabilità* e la *empiricità* cioè la *realtà* — limitata, determinata — di questo o quel « fatto »?). E precisamente in un parallelo con il teatro, risalta maggiormente la idealità spaziale e temporale del cinema. « È il direttore artistico teatrale, che

tazione, d'ingegno, di studio, di *disinteresse*, mentre il cinema soltanto si dovrebbe poter relegare nell'angolo morto della praticaccia, dell'affare, dell'esibizionismo vuoto e mortificante?

D'altra parte, come abbiamo accennato, la tecnica cinematografica è così complessa che richiede, affinchè s'identifichi con l'espressione artistica, un'assiduità, uno spirito di autodisciplina, un elevato senso della propria funzione nell'armonia dell'insieme, una volontà di sacrificio nel lavoro, che forse nessun'altra attività artistica domanda. Essere una efficiente cellula di quell'*organismo*, che è la produzione cinematografica, significa riconoscere i limiti della propria funzione e, appunto per questo, *comprendere la sostanza di tante altre funzioni*, concretizzare sapientemente il tutto nella specifica forma della propria personalità produttrice, vibrare all'unisono con altre individualità creatrici e, nello stesso tempo, saper distinguere — nella molteplicità degli elementi che concorrono alla creazione di una individualizzata opera d'arte — la particolare natura, l'individuale volto di ciascun elemento. Il lavoro multanime e armonioso che produce un film è così una *tipica* realtà spirituale: assunzione consapevole, volenterosa, creatrice, nello spirito di ciascun collaboratore, di una realtà che visibilmente valica

---

ha sempre a che fare con la realtà e con avvenimenti reali, che costituiscono il materiale tipico della sua arte: perchè nell'opera teatrale, definitivamente creata e formata, le scene recitate costituiscono dunque un avvenimento effettivo e reale che si sviluppa in condizioni reali di spazio e di tempo. Se l'attore teatrale si trova da un lato del palcoscenico, non può venire a trovarsi nella parte opposta di esso, senza fare i passi necessari per arrivarci, e, questo passaggio è una necessità assoluta, assolutamente condizionata dalle leggi dello *spazio e del tempo reali* ». (PUDOVCHIN: « *Film e Fonofilm* », trad. Barbaro - Roma, 2ª ediz., pagg. 94 e 95). Didatticamente, quindi, la formazione dei soggetti umani del cinema richiede lo sviluppo massimo di quella forza d'*interiorizzazione*, di quel senso della trascendentalità, di cui abbiamo parlato nel nostro studio « *Il teatro, il cinema e l'attore* » citato. Cfr. S. A. LUCIANI (in *Enc. It.*, X, pag. 366): « L'estetica, intesa come insieme di considerazioni generali sui film già svolti, agisce continuamente sulla tecnica, questa su quella; così che, nel cinematografo, non si può parlare nè di una tecnica nè di un'estetica distintamente considerate e solo si può separare, com'è stato fatto, la trattazione della tecnica, in senso stretto e strumentale, dai problemi della tecnica più generale ». Veramente ciò è vero per ogni forma d'arte, ma, nel cinema, presenta didatticamente una difficoltà maggiore, appunto perchè più ricca, più complessa, quella che il L. chiama *tecnica strumentale*.

i confini dell'individuo, in quanto s'identifica con la concretezza di un trascendentale valore. Abbiamo detto « tipica » perchè vi si esprime, nel modo forse più chiaro ed evidente, il ritmo stesso della vita spirituale, che è, appunto, l'immergersi consapevole in una realtà che supera l'individuo, pur essendo viva in quella sintesi che solo l'individuo pò attuare.

Ed è qui che risalta in modo luminosissimo la profonda identità di tecnica ed espressione: nella *didattica della tecnica.* In un fondamentale studio (*Bianco e Nero,* I, 3) Luigi Chiarini ha scritto: « Per tutte le arti, è pacifica ormai la possibilità dell'insegnamento della tecnica, di quei fondamenti, per cui è possibile, ad ogni individuo, foggiarsi poi una propria tecnica che risponde al suo mondo artistico ». Ora, in tale *personalizzazione* della tecnica è, appunto, il medesimo processo spirituale di quella *sintesi* che ora abbiamo cercato di definire.

Le norme *generali* sono dovute a un processo astrattivo come le regole grammaticali e derivano dagli scritti dei diversi autori, in cui una interiore, vivente, trascendentale « grammatica » si rivela. Come lo *stile* è uno spirituale antecedente della *sintassi* scritta e codificata, così la individuale sintesi tecnica ed espressiva — nel suo più universale significato — è la vera profonda matrice delle norme tecniche. (Ricordare le acutissime osservazioni del Vossler nella sua classica opera « Positivismus und Idealismus in Sprachwissenschaft »). Or dunque che altro può essere la *didattica* (e quindi anche quella del cinema) se non la rivelazione, *attraverso le norme astratte,* di una spirituale matrice che, nell'individuo, si realizza nella sua concreta universalità? Solo così sarà possibile « ad ogni individuo, foggiarsi, poi, una propria tecnica, che risponda al *suo* mondo artistico ». Ma qualche Bastian contrario potrebbe obbiettare: « Scusate tanto! Ma a cosa volete che servano le Accademie, i Centri, le scuole, sul piano della formazione artistica, se l'arte è, per sua natura, *individuale,* se ogni artista vero ha da rivelare un cosmo imparagonabile a quei mondi che vivono e fervono nel petto di altri artisti? ». Ora il Bastian contrario avrebbe, davvero, torto marcio! Occorrerebbe richiamargli alla memoria (nella migliore delle ipotesi) quella illuminante, sublime confessione di Wolfgang Goethe in cui il cantore del *Dämonisch,* mentre proclama che, in ciascun individuo, rivive intero lo spirito dell'universo, ha affermato, altresì, che, nell'uomo *isolato,* non sorge nè poesia nè scienza, nè azione,

nè alcuna, insomma, di quelle attività che, perchè spirituali, differenziano l'uomo dal bruto (20).

E tutto questo apporto impersonale, questo *ambiente*, in cui solidalmente lo spirito umano porge il suo contributo ai creatori, ai disvelatori di ascosi ideali orizzonti, che altro è se non quel *clima*, in cui soltanto possono vigoreggiare e fruttificare gli apparenti solitarî, i quali, invece, si distaccano dal mondo, per meglio ascoltarne il cuore nascosto ed esprimerlo, poi, in sostanza d'arte? E questo è, appunto, il compito insopprimibile e non cedibile delle Accademie, delle scuole. « Le accademie di musica, di belle arti, le scuole di scultura, non datano da oggi e, se non sempre da esse sono usciti dei grandi artisti, esse, senza dubbio, hanno contribuito a formare un clima, una civiltà artistica, di cui un paese ha bisogno oltrechè di geni prepotenti ed isolati ». (L. Chiarini, l. c., pag. 9). In questa interiore *omotonia* delle personalità creatrici con l'ambiente e con la tradizione tecnica ed artistica (21), in tale intima, feconda fusione dell'assoluto e del contingente si compie lo spirituale viaggio verso le regioni profonde dell'anima

---

(20) « Il più gran genio non fa nulla di buono, se vive soltanto in sè stesso e di sè stesso. Tutti e ciascuno dei miei scritti mi sono stati suggeriti da migliaia di persone, da migliaia di oggetti differenti: il dotto, l'ignorante, il pazzo, il bimbo, il vecchio hanno collaborato alla mia opera: il mio lavoro non è altro che la combinazione di oggetti molteplici, desunti tutti dalla realtà, è un insieme che reca il nome di Goethe ».

(21) L'artista deve superare, in una individuale sintesi la contraddizione fra la necessità di configurarsi come *uomo solo* (direbbe Bontempelli) e il sotterraneo indistruttibile suo legame con l'ambiente e con la storia. Ora tale *sintesi* avviene, direi, *naturalmente;* appunto attraverso la caratteristica fondamentale, per cui un artista è tale: l'assunzione, cioè, della realtà nel suo spirito, nella sua *individualità, trasfigurandola nelle forme del suo individuale sentire ed esprimere,* che è la creazione artistica. La crasi di individuo e società (in senso lato) nell'artista è, dunque, la sua stessa potenza creatrice. Tempo fa M. Halbwachs (« *Zeitschrift für Sozialforschung* » - Heft 3) studiando, con psicologico acume, il processo del *ragionamento,* si soffermava a notarne i legami con l'ambiente. Molti spunti potrebbe suggerire la letture del citato studio, nell'approfondimento del problema da noi ora accennato anche per la buona ragione che lo spirito non si può tagliare a fette).

e della vita, alle quale pensava Goethe nel sublime canto del *Chorus mysticus* del secondo Faust (22).

Ma una delle virtù del « Centro » è proprio nel non dimenticare quanto siano strettamente connessi i problemi *artistici*, i *valori poetici* e le necessità sociali e politiche del tempo che viviamo, in una istituzione che, opera del Regime Fascista, deve servire i fini altissimi del nuovo modo di vita — nascente da una organica *Weltanschauung* — instaurato da Mussolini.

Nell'ampio orizzonte della nuova Italia, debbono realizzarsi i nuovi, italiani valori cinematografici, intesi, va da sè, come *conquista d'arte.* Ed ecco come la didattica del cinema — qual'è attuata dal « Centro » — è potenziata dalla *formazione integrale della personalità,* assunta tutta, senza residuo, in forme di orientamento e di totalitaria disciplina, diretta al fine di dotare il cinema italiano di uomini consapevoli del loro compito *artistico e sociale*, che fanno tutt'uno nella sintesi di ciò che potremmo chiamare: *moralità professionale.*

E, insieme, il Centro non dimentica che la *tecnica* cinematografica (con tutte le sue necessità) ha bisogno anche di *artigiani* (23).

D'altra parte, il Centro, fin dal suo nascere, si trovava nella difficoltà inerente a tutte le iniziative, le quali vogliano dire e fare qualche

---

(22) Quando visitammo la prima volta il « Centro » e ne intendemmo la portata *spirituale* (*e, quindi, anche «tecnica»*) pensammo che il Chiarini e i suoi collaboratori, a buon diritto, potrebbero dire di avere attuato il senso profondo di alcune famose parole dello SCHOPENHAUER (« *Parenga und Paralipomena* », II, § 85): « Das Moralische ist aber der Kern, oder der grundbass der Sache; so wenig bloss Physiker dies begreifen Können ». (Ah! Quei puri fisici!).

(23) « Il cinematografo, comunque lo si voglia considerare, ha, rispetto alle altre arti, una tecnica assai più complessa ed ha bisogno, oltre che di *artisti*, di buoni ed intelligenti *artigiani*, che conoscano il proprio mestiere e che siano dotati di preparazione e di un certo livello di cultura. Non solo: nel Regime Fascista — un Regime, cioè, ad alta tensione spirituale — è necessaria anche la creazione di un determinato clima, in cui le esigenze politiche ed artistiche e quelle industriali e commerciali, trovino il loro esatto punto di fusione, dal quale solo può sorgere una cinematografia « arma più forte ». Che l'ambiente cinematografico — sotto i suoi diversi aspetti — fosse, prima dell'intervento statale, l'ideale ambiente per raggiungere uno scopo così alto, nessuno lo potrebbe asserire. Che in esso potessero formarsi elementi nuovi, rispondenti allo spirito che il Fascismo ha portato in tutte le altre attività della Nazione, anche questo era molto difficile ». (CHIARINI: « *Didattica* », cit., pag. 9).

cosa di proprio, di nuovo. Qui, infatti, il problema si configurava come la necessità di *innovare conservando*, cioè come la necessità di conciliare, armonizzare, unificare *tradizione* e *innovazione*. E quanto mai è ambiguo e sfuggente — e, quindi, corrivo a essere snaturato — il significato dell'aggettivo « nuovo »; appunto perchè è difficile comprendere quanto vi sia di rivoluzionario nella stessa tradizione. Ma la difficoltà teorica diventa problema pratico quando si tratta di agire, di produrre, *mirando alla creazione di un nuovo organismo*, il quale deve avere in sè, evidente, la sua giustificazione, che si identifica con la visibile promessa di nuovi, progredienti risultati, di originali realizzazioni. Anche qui il « Centro » ha agito con pratica saggezza. Scrive, infatti il suo Direttore (l. c.): « Uomini isolati come, per fare un nome, Alessandro Blasetti, possono dire quanto hanno dovuto lottare per portare nel campo cinematografico la loro personalità artistica e politica. D'altra parte, il vino nuovo non si mette nelle vecchie botti, e la Direzione Generale per la Cinematografia, pur riuscendo a far miracoli (sia consentita la forte, ma appropriatissima espressione) nel campo produttivo, dove, con gli stessi uomini, è riuscita a dare lavori nobilissimi e rispondenti alle necessità ideali del Fascismo, ha sentito la necessità di creare un organismo del tutto nuovo, per la formazione dei futuri quadri ».

I « futuri quadri » della cinematografia italiana sono già, in parte, i presenti quadri, che si avviano — com'è in tutte le vitali e consapevoli opere — a una sempre maggiore compiutezza e perfezione. Del resto, non c'era alcun luogo a dubbio, quando si pensi che, fin dalla sua nascita il « Centro » ha tenuto ben presenti — e vivi e operanti — tre alti segni, tre infallibili guide: il senso preciso della *complessità* della didattica cinematografica, nascente dalla più ricca tecnica artistica; la necessità di un insegnamento *critico* e non dommatico, e, infine sopratutto, la fede più incrollabile nei valori dello spirito, che spira dove vuole, che si rifrange nella molteplicità delle cose e delle opere, che unifica poesia e tecnica, creazione poetica e necessità sociali, nel ritmo stesso della sua inarrestabile vita.

(Dal volume in preparazione « Didattica del Cinema »).

RAFFAELE MASTROSTEFANO

Tre argomenti

I competenti mi perdoneranno se, sprovvisto di qualunque autorità, mi permetto di sporgere la bocca nel « mondo del cinema » e dare 3 consigli.

1.

Lo studio. Chi disprezza il lungo studio, in Italia, rifiuta di difendersi da quella vecchiezza in odio alla quale dice di non studiare. I nostri spettacoli di teatro o di cinema, la nostra letteratura, la nostra arte possono diventar giovani solo dopo un lungo e paziente studio.

Si è visto cosa ha prodotto da noi il futurismo. In nessun periodo si sente il petrarchismo, il tassismo, il bembismo, il dannunzianesimo, ecc., come in taluni spezzati periodi di poeti futuristi. In quell'inversione sintattica, in quelle apocopi e sincopi, la lingua acquista la medesima giovinezza che può acquistare nella balbuzie di un vecchio. La sorte di questi poeti non finisce di commuovermi. Sprovvisti di studio, ignoranti delle regole, la macchina della nostra letteratura li ha stritolati.

E il cinema? Qui la questione è più che altro della figura umana.

Un popolo antico come il nostro ha il viso di chi ha troppo vegliato: tutti i segni della fatica, della guerra, del litigio, dell'amore, del canto e dell'oratoria sono impressi nei suoi lineamenti. Un italiano nasce con un corpo che è come uno strumento troppo risonante: il minimo movimento imprime a questo corpo un'espressività cento volte superiore alle intenzioni e talvolta all'opportunità. Lo studio soltanto può impedire ai nostri gesti di riempire una stanza o il quadro di un film di un vero diluvio mimico.

Se fossi regista e dovessi riprendere un viso nell'atto, per esempio, di fare una smorfia amara, direi al mio attore italiano: « Pensa di fare una smorfia, ma guàrdati dal farla! ». L'obbiettivo ingrandirà talmente i minimi guizzi del viso, e il nostro viso è talmente pronto a vibrare, che il solo pensiero di una smorfia, senza che sia eseguita, darà al viso dell'italiano quanto basta per cavarne il quadro di una smorfia vera e propria.

2.

La personalità. Un gruppo, seduto attorno a un tavolo, viene improvvisamente a mancare di consistenza in uno dei suoi componenti: le qualità e i difetti personali si riducono in costui di almeno due terzi: le parole, che già dicono poco negli altri, qui non dicono nulla; gli abiti stanno di malavoglia in compagnia di quel corpo, e il cappello, sulla sedia accanto, pare che sbadigli.

Chi è questo personaggio in cui la mano della natura è stata così pigra, e dal quale non verrà mai niente che possa dare fastidio o dolore? Qualche volta, ahimè, un attore del cinema.

Il caso è tanto più singolare in quanto il cinema vuole, per regola, che i suoi attori, diversamente da quelli del teatro, siano non interpreti, ma personaggi: cioè a dire persone che vivano, in ogni circostanza e minuto della loro vita, con un grande rilievo. In un gruppo di uomini comuni, gli attori del cinema devono subito colpire l'occhio e tenere su di sè ferma l'attenzione, quasi gli altri fossero al buio ed essi invece dotati di una forte « luminosità umana ».

Invece ho dovuto convenire che taluni attori del nostro cinema (e dei più rinomati), non solo non spiccano in mezzo a una folla di anonimi, ma spesso vi scompaiono del tutto. Ho visto una siciliana del popolo passare accanto a un'attrice e gettarla brutalmente nell'ombra, tanto meno ricca era costei d'impulsi personali, e così poche e nulle, al confronto con quelle dell'altra, le cose che il passante le poteva leggere in viso.

Con simili esseri opachi, come può farsi del cinema? Se in ciascuno di essi non è abbozzato un personaggio, quale parte gli assegneremo in un film?

Una lunga e rigorosa educazione può ridurre di molto il difetto della troppa mobilità. Ma gravissimo e quasi inguaribile è il caso di

un volto che sembri quello di nessuno, e dentro i cui contorni lo sguardo scivoli come entro l'orlo di un buco.

Qui la tecnica ha poco da vedere, e bisogna rivolgersi direttamente alla società che produce persone così scempie e, direi, quasi prive di sapore.

Che cosa manca alla vita di queste persone, che cosa non fanno?

Delle cose che non fanno, e che sarebbero doverose e indispensabili all'uomo civile, si può compilare elenco interminabile. Seguendo gli usi comuni, dopo avere giudicato « noie », « fastidi », « scrupoli sciocchi », « cose d'altri tempi », tutte le iniziative, responsabilità, libertà che una persona deve assumersi e prendersi, questi attori fanno in modo che la loro vita somigli il più possibile al sonno. Anch'essi alla deriva, anch'essi privi di fastidi, esenti da pericoli, contenti di « star bene », posano davanti all'obbiettivo, come sopra un guanciale, le teste addormentate e fatte simili da un comune abuso del sonno. Desiderando quello che desideran tutti gli altri: un po' di denaro, una fotografia sopra un giornale e una cinghia che, legandoli al carro, non li faccia troppo soffrire, tirano anche essi innanzi, sprovvisti di qualunque significato umano.

Quando appaiono sugli schermi, col volto diradato e ancora più inespressivo che nella vita, un pubblico, che poco vuol sapere, ha il piacere di ammirare per due ore dei personaggi che non gli dicono nulla.

Fra le cose che mancano alla loro vita la principale è la cultura.

Bisognerebbe che gli attori si riempissero, s'ingozzassero di libri. Un'attrice che ammiro, Assia Noris, deve gran parte della sua spontaneità e della sua grazia alle buone e assidue letture. I versi di Puskin si sentono dolcemente tintinnare nella persona di quest'attrice, quando ella fa un passo o muove la testa.

3.

I SOGGETTI STORICI. La storia d'Italia, la storia delle città d'Italia, è piena di soggetti interessanti per i quali si trovano, nei vecchi palazzi, le scene già pronte.

Ma ogni volta che un soggettista si rivolge alla storia, preso dalla paura e dal rispetto, diventa pallido, gli tremano le ginocchia, tarta-

glia, s'inchina, non vede più nulla, congiunge le mani, come una donnetta davanti al miracolo di San Gennaro.

E la storia invece può rivivere solo al patto che venga trattata con molta confidenza. Bisogna saper dare un buffetto alle statue più solenni. Ogni eroe ha il suo lato di briccone: è per quel lato che bisogna afferrarlo, come un bambino per un'orecchia, se si vuole farlo uscire dalla tomba o dalla nicchia in cui giace venerato e freddo. Altrimenti si farà un film solenne e noioso, pieno di statue che girano lentamente la testa quando la fidanzata le chiama.

Dal fondo della tela, lo spettatore vedrà venirsi incontro personaggi destinati a suscitargli paura e riverenza: egli chiuderà gli occhi per non spaventarsi; e insieme per dormire.

VITALIANO BRANCATI

Una comoda scappatoia: il film storico

Costosa, ma comoda; assurda, ma comoda; rischiosa, ma comoda; è la scappatoia di buona parte della cinematografia — una volta tanto possiamo ben dirla — mondiale: il film storico.

Il film storico rappresenta la valvola di sicurezza della faciloneria e del cattivo gusto; parlo del cattivo gusto conseguenza della povertà d'idee, della chincaglieria letteraria, per intenderci; roba da drogheria, dove ci stanno bene le fettuccine e le pasticche per la tosse: quando si ha poco da dire, ma molto da spendere, si ricorre al film storico, il quale rende, anche se a produrlo ci si sono messi dei pasticcieri.

Certi film storici a me fanno l'effetto di mastodontici dolci, torte costruite da pasticcieri carcerati, sembrano corazzate di zucchero filato, grattacieli di mollica di pane e frutta candita; nei migliori dei casi sono come dei bastimenti in bottiglia.

Volta e gira, il sugo è sempre quello: prodotto in America o prodotto a Cerignola, come direbbe il mio amico Carrieri, l'effetto che ne scaturisce è sempre il medesimo: è, tanto per restare nel campo dolciario, come pan di Spagna che tu puoi imbottire di marmellata o di cioccolata, bagnare di rhum o di alkermes.

Cinquant'anni di cinema muto, venti anni di cinema sonoro non son serviti a nulla: siamo ancora alla preistoria, ci tagliamo i peli ancora con rasoi ricavati dalla pietra.

Le affermazioni di Carlo Bernari sono in aperta contraddizione con quelle di Vitaliano Brancati per quanto riguarda il film storico. Per i lettori di *Bianco e Nero*, che da tempo hanno familiarità coi mezzi espressivi del cinema, con la sua natura d'arte e con le stravaganze degli intellettuali, è certamente chiaro che tali affermazioni sono documenti di tendenza più che canoni estetici e che solo come tali possono avere una qualche validità.

Il male non è soltanto nostrano; è epidemia che ha corso ormai il mondo: forse persino i giapponesi faranno i loro brutti film storici; sicchè non me la prendo con il nostro produttore, il quale fa quanto può, e impiega capitali e spesso coi capitali anche il fegato per « starci dentro », cavare le spese, guadagnare in questa che, tra le imprese industriali, è la meno industriale, ma la più difficile di ogni altra industria: la cinematografia.

Ma c'è stato un periodo in Italia che sembrava pazzesco proporre altri soggetti che non fossero storici o in costume. Nella mia non lunga esperienza cinematografica ha conosciuto produttori e registi che non si occupavano d'altro. Avevi un progetto per un film storico? Neppure lo spunto per la biografia di un grande italiano? Neppure un soggetto da adattare per un film in costume? E allora? perchè ti rivolgevi al produttore o al regista? Che cosa potevi sperare da loro, se non avevi neppure un'idea da suggerire per un film, un grande film storico?

Brava gente, questa gente; davvero gente che commuove: solo a ricordarne i gesti, le promesse, le speranze, le delusioni, le attese, mi commuovo! Brava gente, ripeto, capace di ogni sacrificio (io non li disprezzo come molti, perchè essi allora, e più oggi, erano in buona fede, o per lo meno rischiavano del proprio anche quando riuscivano a strappare l'intervento di un istituto finanziatore!) capace di pagare le cifre più iperboliche per conto d'albergo e tassì, capaci di svegliarsi nel colmo della notte e chiamarti al telefono: hai qualche idea? Hai pensato a qualche cosa? Possibile che tu scrittore... Scusa tanto, credevo che prima di addormentarti tu avessi pensato un poco alla discussione di ieri sera; l'autore intontito dal sonno interrotto, replica: quale discussione? spiegati: ma come? ribatte quello, non ricordi, che abbiamo parlato di fare un film storico?

È vero, ne avevamo parlato; egli ci pensa ancora; se ben ricordo vuole che io gli suggerisca il titolo di un libro, storico s'intende, una cosa qualunque purchè ci sia un argomento cinematografabile, o un personaggio per una biografia o qualcosa che comunque si possa realizzare in costume. Non importa che cosa. E quando, trascorso qualche giorno tu non ti sei fatto ancora vivo, ti viene a cercare, ti mostra due o tre paginette dattiloscritte e ti dice, questo è il sunto di un romanzo moderno, per il quale ho l'opzione, ma è assurdo, potrebbe passare solo se recitato in costume, collocato nel settecento questa azione sta-

rebbe veramente bene; ma ai nostri giorni, uno che si uccida per amore mi sembra un'incongruenza, vedi tu che cosa se ne può cavare.

Non trovando di meglio quel produttore si accomodava a far recitare in costume un comunissimo dramma che per essere incongruente tra gente del nostro tempo non lo era di meno tra quella di due secoli fa: ma che ne sa lui del costume di due secoli fa? Sa che nel settecento viveva Casanova, Luigi XVI, la Dubarry e qualche altro personaggio galante; e quindi un tipo che in quel mondo si suicida per amore perchè dovrebbe starci male? E magari ignora che quello fu il tempo di Voltaire e degli enciclopedisti, fu l'epoca che vide nascere il terzo stato, la potente borghesia, che fu l'epoca del Goya e di Federico il Grande, di Kant e di Parini; ma a che serve? Egli vuol fare un semplice film in costume, ossia un film in cui una grama storia d'amore abbia per interpreti due giovani in abiti settecenteschi: per giustificare un duello, una corsa in diligenza, una anacronistica vicenda d'amore eccetera eccetera...

Nei casi migliori, il produttore in parola, fa un vero e proprio film storico: cava da libri di dubbia reputazione un episodio della rivoluzione francese, un amore di Napoleone, un'avventura di Salvator Rosa, un periodo della vita di Pasteur o di Koch; e a buon conto fa spolverare cento vecchi libri di autorevole penna, fa consultare il Ferrario per i costumi, dà l'incarico a un geniale architetto per la scenografia, affida a scrittori di provata capacità la sceneggiatura, si serve di ottimi interpreti; chiede l'intervento dell'erario, quando la produzione riveste un carattere eccezionale e richiede somme ingenti e mette in ballo il buon nome della cinematografia nazionale: senza dubbio ciò che verrà fuori sarà una cosa dignitosa, e forse anche di grande interesse, per la dovizia dei mezzi con cui è stata realizzata: ma io mi domando a quale fine ci si è tanto logorati? per quale scopo sono stati impegnati così ingenti capitali? per ottenere un grande spettacolo, si risponderà: ed è così necessario per la cinematografia, ossia per un'arte che deve sempre più tendere verso la totale autonomia, un tale spiegamento di forze per ottenere come risultato un puro e semplice — anche se sfarzoso — spettacolo?

A me sembra sproporzionato — sempre tenendo conto delle opere riuscite — lo sforzo che richiede un tale genere di produzione, in rela-

zione col frutto — non economico s'intende, ma artistico culturale — che se ne ricava.

Il film storico deve non rappresentare una scappatoia d'indole commerciale: se esso desta l'interesse della nazione, bisogna indurre il produttore ad una coraggiosa disciplina risvegliando in lui il senso di responsabilità per la materia stessa che egli sceglie ad argomento della sua produzione.

Ma bisogna innanzi tutto che gli ammalati di film storici, sappiano quale via debbono scegliere per giungere al felice approdo dove gli interessi commerciali si sposano a quelli culturali.

È necessario quindi che il produttore si ponga sempre la domanda: quale fine si propone questo film? E se egli non se la pone, bisogna, con opportuna propaganda, invogliarlo a porsela, per la salute stessa del cinematografo.

Il film storico — se la produzione richiede ingenti capitali sottraendoli ad altri impieghi forse più necessari — può proporsi un fine altamente culturale, quindi, nei limiti stessi dello spettacolo, esso deve essere il frutto di una ricerca storica, condotta con scrupolo ed anche con acume critico.

Il film storico, quindi, deve essere inteso come film critico: esso non deve limitarsi al primo aneddoto, all'episodio curioso, all'avventura gratuita di un personaggio, ma deve proporsi il fine di illuminare il pubblico su quei periodi della storia intorno ai quali si è radicato nel popolo un giudizio errato, che le più recenti ricerche non sono riuscite a rimuovere; lo stesso si può ripetere per i film dedicati ai grandi personaggi: avviene quasi sempre che col cinema ci si prefigga di esaltare un illustre personaggio, sul quale s'è già scritto quanto era possibile scrivere, sul quale esiste già una vasta letteratura, sul quale non c'è nulla da aggiungere se non che colui era grande, grandissimo, sconfinato; e mai, che si tenti di portare sullo schermo un nome ignorato, ma degno d'essere ricordato, la figura di un grande uomo ignorato dal grosso pubblico e sul quale vi sarebbe del nuovo da dire, che meriterebbe d'essere rivalutato, scoperto direi da un nuovo punto di vista.

Non voglio sostenere che il cinema si debba trasformare in un Archivio di Storia Patria, nè che si debba dedicare alla storiografia; ma quando assume su di sè la responsabilità di rappresentare un periodo

della storia patria, o la figura di un grande, poeta o condottiero che sia, si può ben pretendere una maggiore serietà d'intenti, una più scrupolosa scelta d'argomenti, un più attento rispetto verso quelli che sono gli ultimi risultati delle ricerche e degli studi storici.

Sarebbe veramente profittevole se il cinema, senza abbandonare la sua indole « spettacolare » si proponesse uno scopo più squisitamente educativo svelando il lato più vero e drammatico di alcuni periodi della nostra storia, sui quali il giudizio degli studiosi e la credenza popolare sono venuti a contrasto.

C'è, e non è mio mestiere riferirne, una tal copia di argomenti nel senso indicato che forse sarebbe imbarazzante persino trascegliere: quel che non vedo ancora è la mentalità adatta ad accogliere o per lo meno a discutere codesta proposta.

Col decadere di alcuni generi letterari, come il romanzo storico alla Scott, per intenderci, il cinema diventa sempre più strumento di « curiosità » culturale da parte del pubblico; ed è bene quindi che esso si prepari in tempo alla funzione cui è chiamato nella nostra società. Ma è bene anche che esso si prepari gli strumenti onde attuare la funzione cui è destinato.

Se continua a riprodurre in immagini ciò che una scadente romanzeria e una più scadente novellistica, gli fornisce, il cinema è destinato a rendersi sempre più schiavo delle altre arti, compromettendo quella autonomia che gli è sopra ogni altra cosa necessaria.

Può attuare il cinematografo nel campo storico questa autonomia? Io credo di si e non vedo lontano il giorno in cui anche gli storici, come gli scrittori, lavoreranno, per riferire attraverso le immagini, quali sono gli ultimi approdi dei loro studi.

CARLO BERNARI

Notti bianche di S. Pietroburgo

Un articolo sui rapporti tra l'opera di Dostojevski e il cinematografo dovrà essere scritto. Troppe volte il cinema ha preso ispirazione dal grande romanziere per lavori di vasta portata. E non solo dai capolavori dello scrittore russo, ma anche dai numerosi racconti disseminati lungo la sua disordinata e prodigiosa attività, e da quelle sue brevi novelle, in cui spicca distinto un chiaro motivo ambientale. Il 17 dicembre 1846, Dostojevski scrive in una lettera: «Sono sovraccarico di lavoro, e ho promesso a Kraevski di dargli verso il 5 gennaio la prima parte del romanzo *Nétoschka Nesvànova* » (1). È appunto questa prima parte dell'incompiuto romanzo della piccola Nétoschka senza nome, che a noi particolarmente interessa. Nel complesso, il racconto si svolge senza una precisa direttiva, ed è visibilmente incompleto e trascurato; forse le sue cose migliori sono contenute nel primo e terzo capitolo, dove l'autore abbozza una figura di violinista di genio, rovinato dal suo stesso carattere, che è perfettamente riuscita anche perchè ha molti tratti schiettamente autobiografici. Per tralasciare il fatto, in sè abbastanza insignificante, che, quando Dostojevski si sposò per la prima volta, oltre alla moglie Maria Dimitrievna ebbe a suo carico anche un figliastro — appunto, o press'a poco, come il personaggio che in quegli anni stessi egli veniva concependo — altri punti di contatto si possono trovare da chi egualmente bene conosca il racconto e la vita tormentata dell'autore. Dai *Ricordi letterari della signora Panajeff*,

---

Paese d'origine: Russia - *Anno*: 1933 - *Registi*: Grigori Roschal e Vera Sroeva - *Soggetto liberamente ispirato da due racconti di* Dostojevski - *Operatore*: Feldman - *Musiche*: Kavalevski - *Protagonista*: Boris Dobronravoff, *del Teatro d'Arte di Mosca* - *Altri interpreti*: Anatole Gariunoff, Tarassova, Liubovi Orlova - *Produzione*: Soyuz - *Titolo dell'edizione italiana*: « *La tragedia di Jegòr* » - *Parole e versi*: Corrado Alvaro - *Riduzione musicale*: G. Angelo - *Distribuzione*: Romulus Film.

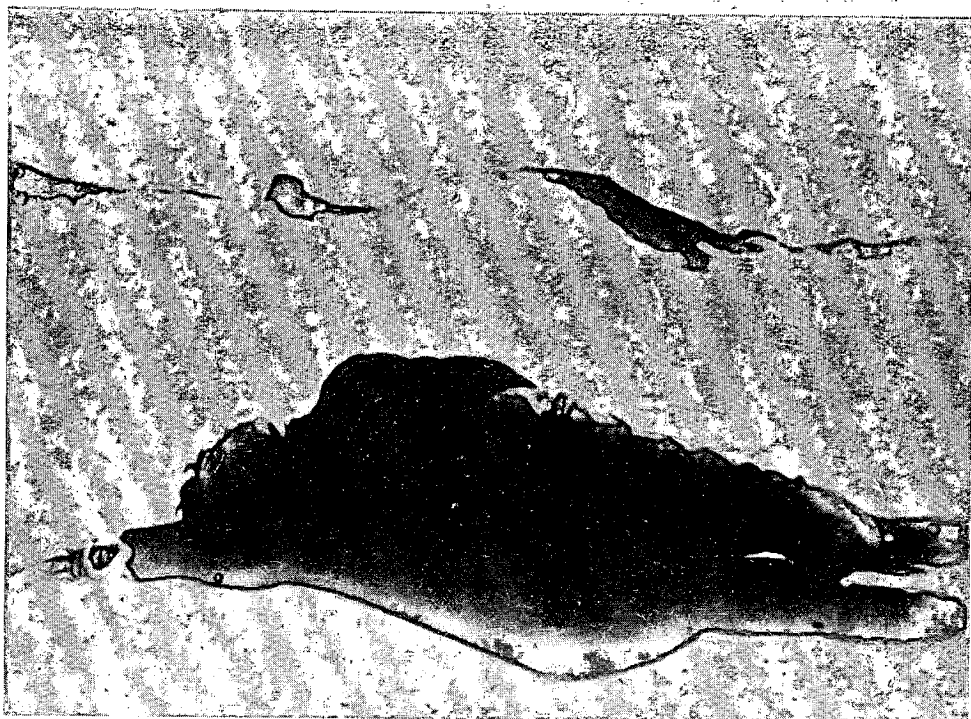
citati da Moscardelli nel suo libro, un brano serve a lumeggiare non solo l'intimo carattere dello scrittore, ma anche quello della creatura uscita dalla sua anima dolente e dal suo ingegno misconosciuto. È un aneddoto assai significativo: « Un giorno Turghenieff raccontò davanti a Dostojevski che aveva incontrato in provincia un uomo che si credeva un genio, e dipinse magistralmente i tratti ridicoli del personaggio. Dostojevski divenne pallido come un cencio; fuggì prima della fine del racconto ». Anche Jegòr Efimoff, il patrigno di Nétoschka, ha qualcosa di simile: è il più irrequieto, il più assurdo, e nello stesso tempo il più misero uomo della terra; Dostojevski lo conosce bene, e ne sbozza il carattere in una pagina importante del terzo capitolo (2): « La sua vita — scrive — è un'orribile, informe tragedia... È un tipo interessante,... ma fa un'impressione troppo penosa. Anzitutto è pazzo; poi, questo pazzo ha compiuto tre delitti, perchè, oltre a uccidere se stesso, egli ha distrutto altre due esistenze: quelle di sua moglie e di sua figlia... Morirebbe sul colpo, se fosse sicuro del suo delitto. Ma la cosa orrenda è questa: sono già otto anni ch'egli conosce *quasi* il suo delitto, e durante questo periodo egli ha sempre lottato con la propria coscienza per poter confessarselo non quasi, ma completamente... La povertà è quasi per lui una fortuna, la sua scusa. Adesso egli può assicurare tutti che solo la miseria lo ostacola, e s'egli fosse ricco, privo di preoccupazioni contingenti, potrebbe far vedere a tutti che razza d'artista egli è. Si è sposato nella bizzarra speranza che mille rubli (quanto possedeva sua moglie) lo avrebbero aiutato a rimettersi in piedi. Ha agito come un sognatore, come un poeta; ma egli ha sempre agito così, in tutta la sua vita. Sapete che cosa ripete continuamente da otto anni a questa parte? Che la responsabile di tutte le sue disgrazie, colei che lo ha annientato, è sua moglie. Ha incrociato le braccia, e si rifiuta ostinatamente di lavorare; ma privatelo di quella moglie, ed egli sarà l'essere più infelice della terra... Ecco, sono già parecchi anni che non tocca il violino. E sapete perchè? Perchè ogni volta che impugna l'archetto, è egli stesso costretto a convincersi che non è nulla, che non è un artista, che vale zero; e invece ora, mentre l'archetto giace in disparte, s'aggrappa alla speranza che ciò non sia vero. È un sognatore: immagina che, tutt'a un tratto, come per incantesimo, egli diverrà il più celebre uomo del mondo. Il suo motto è: *Aut Caesar, aut nihil,* come se fosse possibile diventar Cesare così, di botto. La sua sete è la fama; e non sa che, quando questo sentimento diviene il prin-

G. ROSCIAL e V. SROEVA *Notti bianche di S. Pietroburgo*

TAVOLA IV

G. ROSCIAL e V. SROEVA
Notti bianche di S. Pietroburgo

cipale o l'unico stimolo, allora l'artista non esiste più perchè ha perduto il principale istinto artistico: l'amore all'arte perchè essa è Arte, e null'altro... Malgrado tutto egli è fermamente convinto d'essere il più valente musicista dell'orbe terracqueo. Riuscite a convincerlo che non è un artista e, ve lo dico io, egli morrà sul colpo, fulminato, perchè è terribile separarsi dall'idea fissa alla quale si è sacrificata tutta la vita, e il fondamento della quale è profondo e serio... Checchè se ne dica, la sua vocazione artistica era, in principio, onesta e sincera ».

Dal primo e dal terzo capitolo di *Nétoschka Nesvànova*, i soggettisti di *Notti bianche di San Pietroburgo* hanno ricavato diversi episodi del film. Ma il motivo poetico e spirituale, che lega assieme codesti episodi, è tratto anche da un altro racconto di Dostojevski, un racconto in cui pure lo scrittore ha messo qualcosa di se stesso: *Le notti bianche*. *Le notti bianche* è una breve novella, che si svolge attraverso quattro notti e un mattino molto ma molto più triste di esse. Perchè le notti sono belle e, infine, non sono nemmeno tristi: anzi per l'autore, che racconta in prima persona, rappresentano forse gli unici istanti di felicità di tutta una vita fallita. È noto che nella città di Pietro il Grande si chiamano « notti bianche » quelle notti estive, in cui il sole ha tardato molto a tramontare, verso le nove di sera; e viceversa molto presto, verso la una del mattino, già sorge a illuminare. Dev'essere un fenomeno ricco di un suo fascino particolare: è l'« aurora della sera », dice Dostojevski, che lentamente si spegne sul cielo fresco di Pietroburgo. Ed è questa specie di strana aurora boreale, questa bianca notte che — come ha scritto Filippo Sacchi (3) — « irradia sulla città dormente un alone perlaceo e irreale, e versa nel cuore degli uomini il filtro dei desiderî errabondi », il motivo essenziale e poetico tanto del film — dove riesce a produrre « alcuni quadri di una finezza di toni quasi celestiale » — quanto, sebbene in tono minore, del racconto. Racconto tutto condotto con una progressiva emozione, in grazia di una suggestiva forza romantica che, lungi dall'essere sorpassata, afferra ancora i nostri sensi, tien desta sempre la nostra immaginazione, e produce talvolta un'onda di commozione sincera. E forse di tutte, la cosa più interessante, tanto nei limiti dello stesso racconto quanto, soprattutto, nei riguardi del film che solo spiritualmente ne deriva, è ancora il ritratto che l'autore presenta di se stesso. Un ritratto denso, acre, e a volte triste e a volte quasi umoristico, ma sempre buono, ma sempre sincero, perchè non ebbe segreti Dostojevski, e

fu desolatamente infelice perchè l'esasperante lucidità della sua mente affogò sempre l'incoscienza beata e sognante di pochi momenti. E fu buono: « ti benedico per l'istante di gioia che tu hai concesso al triste viandante, straniero e solitario ». E fu disperato: « mio Dio! un intero istante di felicità non basta dunque per tutta la vita? ».

Tra i due lavori dostojevskiani e il film, non esistono forse tanto analogie di trama e di episodi, quanto piuttosto intime e sicure derivazioni spirituali. Sono tragedie diverse talvolta per la materialità delle cause e degli accidenti, ma assai simili nella sostanza. Le stesse didascalie iniziali del film avvertono che l'opera è dedicata all'alta figura umana del « grande Dostojevski », e attraverso il dramma di un musicista reietto e misconosciuto il film rivive il dramma di un grande e non ascoltato scrittore. E dovrebbe sempre essere così: lo spirito anzitutto... Roschal e la Sroeva (forse la donna ebbe molta più parte nel soggetto) hanno voluto concentrare tutta la loro attenzione sull'« uomo »: e all'uomo han messo intorno la cornice poetica e delicata della notte bianca, e poi l'han dato in balìa alla grande passione: la Musica.

Jegòr Efimoff è un povero servo della gleba (l'azione si svolge in Russia nella seconda metà del secolo scorso, dal 1860 al '70 circa) suonatore di clarinetto ma, all'insaputa del padrone musicofilo, innamorato del violino. Quando il padrone, un ricco latifondista che ben poco stimava il giovane per le sue virtù di clarinettista, apprende per mezzo di un conoscente che Jegòr sa suonare, e molto bene, anche il violino, si ostina talmente a volerlo sentire, che perfino lo minaccia di prigione se non suonerà, almeno una volta, per lui. Jegòr è chiuso in una camera, e non uscirà di lì se prima non avrà esaudito il desiderio del padrone. Avrà anche una buona somma, oltre la libertà: una somma che gli permetterà di realizzare il suo sogno, di recarsi a Pietroburgo, verso la gloria e la felicità. Il padrone stesso, *di notte*, si reca in quella camera, per tentare, l'ultima volta, di persuadere Jegòr. E Jegòr, vista l'ostinata fermezza di lui, suona. Cadono nel grande silenzio le note a rivelare a un uomo duro che si commuove, il genio di un altro uomo. E Jegòr ottiene la libertà, e parte, verso la vita.

Durante il viaggio si comporta come un vero artista: ossia sciupa inconsideratamente tutto il denaro, distruggendo ogni speranza di poter raggiungere la mèta agognata. E deve lavorare, per vivere. Fa conoscenza con un uomo, Schultz, che suonava il violino a rallegrare un banchetto di spensierati — musica facile e abile — e lo persuade

a recarsi con lui a Pietroburgo: e intanto vivono assieme. Incontra pure una donna, un'attrice: e intanto lavorano assieme. Mentr'essa recita e canta in un teatrino di provincia, il suo Jegòruschka suona il violino nell'orchestra. Ma l'ambiente è rumoroso, assordante e volgare; ma il lavoro è opprimente; ma la musica è facile, e dev'essere abile. Jegòr non resiste, abbandona l'orchestra, esce col suo violino all'aperto: *è notte*. La ragazza ha compreso, corre da lui: a lei Jegòr dice la sua insofferenza, la sua decisa volontà di raggiungere ad ogni costo, anche a piedi, Pietroburgo. E la lascia e, un'altra volta, parte. Qui finisce logicamente la prima metà del film.

Jegòr, lacero, col suo fardello, è in vista di Pietroburgo (4). Schultz già da tempo era giunto in città; una sera invita Natascha, una graziosa vicina di casa, a recarsi con lui a un concerto. Anche Jegòr è presente a questo concerto. L'ambiente degli ascoltatori è misto: una parte, superficiale, ammira la prestanza fisica del violinista, seguendo la musica come complemento non necessario; ma all'assoluta incapacità del violinista l'altra parte del pubblico, cui pure appartiene Jegòr, reagisce. Succede un putiferio: del quale approfitta lo stesso Jegòr per salire sul palco e farsi, a sua volta, ascoltare. Ora le posizioni s'invertono; ma quella parte del pubblico che aveva scacciato l'altro, di fronte alle poetiche melodie di Jegòr s'intenerisce e si commuove. Natascha soprattutto è colpita dal genio di lui: e fin d'ora appare evidente che Schultz non è più nulla per lei. Finito di suonare, Jegòr scompare; fuori, Natascha e Schultz l'hanno raggiunto. Schultz non può trattenersi dall'offendere, in forma « abile », elegante, il suo vecchio compagno di stenti; ma si vede che Jegòr lo ripaga di eguale disprezzo. Per Schultz, Jegòr non è sufficientemente istruito; ma per Jegòr, non è musica, quella che porta Schultz sulla via del successo.

S'intreccia l'idillio di Jegòr e Natascha; un giorno Natascha apre di colpo la porta di una misera abitazione: ha con sè la sua roba, è venuta a vivere per sempre con lui. Jegòr s'avvicina alla finestra, entra un soffio d'aria vitale: veramente Jegòr comincia a vivere.

Successivamente (è passato circa un anno) lo vediamo, ben vestito, salire un lungo scalone: si reca da un ricco e influente personaggio, a sentire il giudizio sulla musica portatagli il giorno innanzi. La musica è buona, egli ha indubbiamente del talento: ma è « volgare », e non attrae pubblico, la musica di Jegòr: questo spartito (5) sì, questo è un lavoro che va bene, che piace, che « rende ». Jegòr si ritrae in un angolo, a leg-

gerlo; ma non può trattenere il riso, per lui quella non è musica, e lo dice, e lo grida in faccia a quell'uomo potente: noi comprendiamo che mai Jegòr potrà ottenere un qualsiasi successo. Fuori, aspetta Schultz, che di successo, invece, ne avrà, oh sì, molto; ma ha rubato la musica di Jegòr, e poi l'ha rivestita di abile virtuosità: Jegòr glielo dice: questo nuovo incontro dei due ha l'identico carattere del primo.

Molti anni dopo, Schultz è una celebrità che torna in patria dopo un lungo giro di concerti in Europa; Jegòr è il musicista che se ne sta di fuori a leggere gli annunci del concerto di Schultz. L'incontro fra i due è ancora simile agli altri: non è Jegòr il disgraziato, ma il disgraziato è Schultz, che a lui non può ispirare che pietà. Però la stamberga, dove stanno con lui Natascha e la bambina che ne ha avuto, è sempre più misera: e Jegòr non potrà fare mai nulla per trarle da quella condizione. D'altronde, a Jegòr non rimane più nulla, assolutamente più nulla; tutto gli hanno preso, tutto gli hanno rubato. Esce, *nella bianca sera,* con la disperazione nel cuore. (In quest'ultima scena, forse la più nota del film, la fotografia ha un risalto eccezionale: i toni più scuri si alternano violentemente con la più chiara luminosità). Jegòr ode un passo, un motivo avvicinarsi. Vede due donne, ferme ad aspettare. Chiede ad una di esse chi è che s'avvicina: i condannati, si sente rispondere. E il passo è sempre più vicino, e il motivo è sempre più sensibile. Ora non c'è più dubbio: per l'artista è un attimo, e vale tutta la sua vita: la canzone dei forzati è condotta sopra la *sua* musica.

Come ha detto Dostojevski, sono le creature che soffrono, che si trovano vicine e si comprendono.

La trama del film è stata esposta con una certa compiacenza per due ragioni: anzitutto perchè si crede sia utile, delle opere antiche, conservare descrizioni il più possibile particolareggiate; in secondo luogo perchè, in un film come *Notti bianche di San Pietroburgo,* l'esposizione della trama può relativamente dare un'idea dell'opera stessa. Il film — lo si è forse compreso — non è che una studiatissima successione di scene vagliate con notevole scrupolo tra le non molte che una materia simile avrebbe potuto offrire. E questo non mancava di produrre i suoi inconvenienti: una lentezza a volte eccessiva che il ritmo non sempre riesce a coprire — e il film non dispone certo di una successione ritmica alla Timoschenko (6) —; un ritornare frequente sui medesimi motivi che produce a lungo andare una certa pesantezza e toglie efficacia a motivi anche importanti; uno studio dell'inquadra-

tura e della scena per sè che non torna a beneficio della condotta generale del film (7). Ora sarebbe troppo facile osservare che tali difetti appaiono indubbiamente anticinematografici, ma non certo, per niente, anti-russi. E con ciò s'intende riferirsi a un carattere particolare della mentalità russa, senza coinvolgere in questo giudizio le altre opere migliori della produzione cinematografica sovietica. Del resto, anche al *Potemkin* fu rimproverato un difetto simile: « si avverte spesso il premeditato e il convenzionale: al valore plastico dell'immagine o al movimento d'insieme, si è sacrificata la spontaneità... » (8). E alcunchè di simile fu rimproverato pure ai film di Dziga-Vertoff, il cui atteggiamento è tuttavia, a quanto ne so, diametralmente opposto: d'essere dei magnifici album d'immagini, ma non dei film costruiti (Charensol).

La ricerca continua e scrupolosa dell'effetto pittorico e spaziale nella inquadratura — ricerca influenzata indubbiamente sia dall'ambiente e dall'epoca in cui il film si svolge, che da una conoscenza pratica e non superficiale del teatro russo — è un carattere fondamentale, sembra, dei film di Roschal, e lo è particolarmente di quest'opera, realizzata con la collaborazione di Vera Sroeva (9). Roschal aveva debuttato nel cinema con un film in costume: e questo può anche significare qualcosa (10). L'amore dell'inquadratura pittorica è negli autori tanto vivo, da conferire all'opera un tono del tutto speciale. Vedete ad esempio la scena iniziale, dove quel corpo nero giacente, in un'attitudine quasi troppo rigida, sull'immensa distesa di neve (in una mano tiene ancora la pistola, nell'altra ha il biglietto col suo testamento: Sputo su tutto il mondo - Ivan), contrasta col bianco del paesaggio (Tav. III, fig. 1); e l'altra di Jegòr che vien chiamato giù, dal suo posto di clarinettista, dal nobile suo padrone, e si ferma lì nel grande salone, e la sua figura, alta, con la testa — quei capelli arruffati — sul petto, è inquadrata dal contrasto di quell'altissima finestra (11), onde a sua volta egli Jegòr, par piccolo, piccolo lui povero servo della gleba nelle mani e sotto la volontà del dispotico signore. Vedete, nella scena del concerto, l'immagine di quel musicista apollineo ma incapace del Duca di Baden, con la presentazione del personaggio visto di profilo e, leggermente, dal basso, nel suo abito nero, su d'uno sfondo chiaro, mentre si curva, coi suoi strumenti, due volte fino a terra; e la scena abbastanza conosciuta di Natascha che va all'appuntamento con Jegòr: tre quarti del quadro sono occupati dall'arcata, enorme, del ponte, l'ultimo quarto, in alto, è chiaro, e sullo sfondo si vede la figurina moversi,

saltellare, efficacemente integrata dal commento musicale: subito dopo l'inquadratura è ripetuta per Schultz, e poi ancora — leggermente variata — per la carrozza che parte, ma sempre con diverso effetto, e non è mai nè pesante nè sovrabbondante, come invece è parso ad alcuno (12). Vedete la bellissima sequenza dell'ufficiale brillo che canta « Biondine - brunette, ooh... civette! » e tenta d'importunare Natascha, ma sorge dietro a lei minaccioso Jegòr, e allora egli riprende il suo poco sicuro cammino e la sua leggera canzone fino a scomparire lentamente dal quadro — ultimo resta il dito inguantato « sfarfalleggiante » —; e l'incontro di Jegòr e Natascha in riva al fiume, quando la donna confessa all'uomo il suo amore e la sua ammirazione: spiccano luminosi gli occhi di lei in un'inquadratura originale, in cui il protagonista è preso di spalle e occupa quasi tutto lo schermo col suo mantello nero.

Bisogna dire che non sempre queste inquadrature sono funzionali, e che talvolta rasentano il pezzo di bravura; ma quando la fotografia è veramente « sentita », allora il pezzo è forte. Jegòr che suona destando la commozione popolare, d'improvviso è ripreso dal basso: il violino s'impone ai cuori. Così Schultz che parla dei suoi viaggi, dei suoi successi, è ripreso dal basso: qui parla un uomo superficiale, che ha riscosso il successo dovuto alle persone superficiali. Quando Valemìroff durante un ricevimento in casa sua prega Jegòr di suonare (Valemìroff è il padrone del violinista), Jegòr dapprima non si vede tutto, nell'inquadratura, ma solo si vede la parte inferiore di lui: così sarà riuscito più espressivo l'atto di mettersi le mani in tasca in segno di diniego (Tav. III, fig. 2). Quando Jegòr esce dalla porta essendo stata rifiutata la sua musica, e incontra Schultz — Schultz il « manovale dell'arte », come direbbe Dostojevski —, un vecchietto gobbo è posto in rilievo, di schiena, ad accentuare il senso di timore che prova il compagno di Jegòr: Roschal si è servito di questa figura come un pittore (vedi Veronese) si potrebbe servire di una macchia di colore. E quando Schultz esce da teatro accompagnato dal suo segretario, e senza riconoscere il suo antico compagno nota quello straccio d'uomo intento a leggere i cartelloni, l'inquadratura pone giustamente in rilievo la figura di chi giudica Jegòr, mentre Schultz da una parte, e il solito vecchio dall'altra, rasentano i limiti del quadro: peccato che Roschal non si sia accorto dell'effetto più suggestivo che avrebbe ottenuto ponendo lo stesso Jegòr al posto di quel vecchio.

Inquadrature interessanti sono sparse dovunque nel film: ricorderò ancora un Jegòr preso di spalle, vicino a noi, proprio quando le parole del padrone gli rammentano la sua condizione di servo; e un quadro simile in ultimo, nella stanza di Jegòr, con la bambina vestita di bianco nello sfondo. Spesso il padrone seduto in basso domina col comando i suonatori suoi là in alto (Tav. IV, fig. 1): e il motivo delle colonne può ricordare motivi analoghi d'altri film (13) (Tav. IV, fig. 2). L'inquadratura già citata del ponte, che Paolucci ha tentato di spiegare nel suo significato (14), potrebbe essere paragonata a quella celebre di Eisenstein nell'*Incrociatore Potemkim,* quando « l'effetto di ombra d'un arco massiccio è presentato in primo piano avanti che la follâ lo attraversi e ne sia quasi schiacciata » (Jacques Spitz). Così una inquadratura riflessa di Pietroburgo richiede il confronto con quella che Balàzs ha citato da un film di Pudovchin. « All'inizio del film (*Gli ultimi giorni* o *La fine di San Pietroburgo*) si vede Pietroburgo rispecchiantesi nella Neva: palazzi e castelli capovolti che tremolano inconsistenti. In seguito vediamo lo stesso quadro riflesso però non più a rispecchio, ma direttamente; gli stessi edifici, ma stavolta con contorni netti e definiti. Non è più lo stesso mondo, ci dice la nuova inquadratura: non è più Pietroburgo, ma Leningrado ». Non trovo invece un significato palese nell'inquadratura di Roschal.

Ma Roschal ha preso ancora dell'altro da Pudovchin: da *Tempesta sull'Asia,* qualche effetto iniziale; dalla *Fine di San Pietroburgo,* qualche metafora visiva e un indovinato panorama della città. Soprattutto accetta da Pudovchin il criterio della necessità d'un tema generale nel soggetto e nella realizzazione, il concetto di materiale plastico la cui scoperta rappresenta il vero momento creativo, e la formula del montaggio come base estetica del film. Su quest'ultimo punto il discorso potrebbe essere molto lungo, e qualcosa diremo fra poco; ora a noi preme osservare come la ricerca d'un vivo materiale plastico sia nell'opera evidente. Materiale plastico è il fagotto di Natascha al centro del quadro (Tav. V, fig. 1) in una scena efficace anche se teatralmente concepita èd eseguita. Dopo la presentazione di Pietroburgo nei suoi monumenti e — senza insistere molto — nel suo essenziale carattere politico, un effetto rilevante è ottenuto dalla panoramica nella camera di Schultz con la notazione, subito all'inizio, del pastrano e del cappello appesi: un effetto di manichino, com'è in fondo il personaggio che di solito dà a quegli abiti una consistenza tutta esteriore. E ho

detto « panoramica »: e debbo immediatamente aggiungere che è questa una delle poche panoramiche del film. È vera l'affermazione di Spottiswoode che « la maggior parte dei registi russi non muovono quasi affatto la macchina da presa »; e Pasinetti dice del lavoro che « procedeva in tono largo e lento; ogni inquadratura era bene studiata nella composizione degli elementi, nella illuminazione; *nessun movimento di macchina* turbava il ritmo grave del film dato soltanto dal montaggio, dal rapporto fra i piani » (p. 250). C'è cosí qualche raro movimento di macchina, ogni tanto; ma saranno in tutto una dozzina di panoramiche, che non sono sufficienti certo a controbattere le affermazioni fondatissime di Pasinetti e di Spottiswoode.

Dunque è il montaggio la base di *Notti bianche di San Pietroburgo,* come d'ogni opera russa. Ma bisogna intanto fare una distinzione fra il ritmo « affannoso ansimante e convulso » che ai propri film conferiva, ad esempio, un Eisenstein — con quei primi piani che s'insinuavano nello sviluppo narrativo « come esclamazioni improvvise » (Margadonna) — e il ritmo grave lento e studiato di un film come il nostro, appartenente a quella che si potrebbe chiamare una « seconda scuola » sovietica. Gli autori hanno imposto al lavoro uno schema volutamente teatrale, che finisce con l'essere uno dei suoi difetti più evidenti. Tuttavia sono ben lontane dal mancare quelle caratteristiche « trovate » espressive di pura marca cinematografica, che ogni appassionato ricerca con avidità. Appena all'inizio, il passaggio dalla bianca distesa siberiana al palazzo dove vive il protagonista, si svolge attraverso una duplice analogia, visiva e nello stesso tempo sonora, che davvero è una delle cose migliori del film, una cosa sorprendente: mentre il bianco della neve si muta nel bianco delle pareti, lo scampanìo delle sonagliere della troika si muta nel suono vivace dell'orchestrina di Valemìrof: è chiaro che una trasmutazione di valori è subentrata: arricchitosi il motivo di sfumature, nel suo ritmo diverso che pur conserva quel suo carattere popolaresco s'avverte acutamente un senso di divertimento borghese. Un po' più avanti, quando il protagonista è lasciato libero al suo destino dal padrone musicofilo e già è partito verso Pietroburgo, appare un quadro vuoto (16), o meglio un quadro cinematografico che riproduce, impreciso e sfumato, un quadro di pittura (ancora più efficace, anche se più irreale, sarebbe stato il presentare addirittura un quadro bianco): niente è in scena, dunque: in altre parole, « non c'è nulla da vedere »; ma per un attimo. D'improvviso sorge dal

G. ROSCIAL e V. SROEVA
Notti bianche di S. Pietroburgo

G. ROSCIAL e V. SROEVA
Notti bianche di S. Pietroburgo

TAVOLA VII

G. ROSCIAL e V. SROEVA
Notti bianche di S. Pietroburgo

G. ROSCIAL e V. SROEVA — *Notti bianche di S. Pietroburgo*

basso una testa di bevitore, col calice colmo; abbiamo compreso: era seduto, si è alzato or ora per il brindisi.

Un uso caratteristico del montaggio russo si osserva, dapprima, nella sequenza di Jegòr che suona per imposizione del padrone. Diamo qui la successione dei quadri, affinchè con una certa approssimazione la trovata stilistica appaia in tutta la necessaria chiarezza.

Jegòr suona in primo piano, il capo dolcemente chinato sul violino.

Valemìroff, seduto, ascolta: l'illuminazione proviene dal basso a sinistra.

Ancora P.P. di Jegòr.

Il padrone, inquadrato a destra, guarda il violinista: l'ombra di Jegòr si staglia a sinistra sulla parete.

La finestra della camera.

Per dissolvenza: ancora la finestra, ma diversa angolazione.

Esterno: paesaggio invernale, verso sera. Un albero nella parte sinistra dell'inquadratura.

Un'isba. Dalla finestra si scorge l'ombra d'una culla che dondola.

La madre, di profilo, appoggiata alla fune che sorregge la culla; la fune taglia diagonalmente la parte sinistra dell'inquadratura. Il primo piano della madre è lunghissimo.

Stacco: Jegòr che suona, come all'inizio: diversa angolazione.

Valemìroff estremamente commosso: inquadratura frontale.

Valemìroff di spalle, a destra, guarda l'ombra del geniale violinista stagliata sulla bianca parete, enorme.

L'illuminazione, a toni cupi o chiari, e a contrasti violenti, è qui notevolissima: il gioco d'ombre sulla parete della stanza è particolarmente suggestivo. Enorme è l'ombra di Jegòr, che prima era identica al personaggio, quando l'ostinato padrone scopre in lui il genio nascosto, e piange di commozione. Anche il commento sonoro, come di gran folla in delirio di applausi, acutizza il senso del trapasso da suonatore ignorato a grande musicista.

Un altro uso ardito del montaggio si nota nella scena a due al caffè: quando Jegòr dice a Schultz che i musicisti come lui non sono che dei buffoni degni di chi li ascolta, e poi più avanti quando dichiara di non avere più nulla a che fare con loro, gli autori spezzano il dialogo e introducono due primi piani di persona ebete e alcolizzata. L'effetto è istantaneo (17). Ecco, press'a poco, la sequenza completa:

La porta del locale.

Schultz entra inquadrato di spalle.

Un gruppo di bevitori schiamazza (P.A.): canti e risate.

In panoramica, l'interno del ritrovo (C.T.): atmosfera fumosa.
Seduto in un angolo, un bevitore.
Schultz si avvicina ad un tavolo, e siede.
Jegòr lo scorge, si avvicina, siede di fronte a lui.
I due l'uno di fronte all'altro: una candela sul tavolo (Tav. V, fig. 2).
Schultz ripreso dal basso, leggermente.
All'altro lato del tavolo, Jegòr, ripreso un poco dall'alto, curvo e di profilo, si volge e dice:

— *Per me tutto è andato molto, molto male: troppo. Fui anche impiegato; le orchestre mi licenziano; ho fatto anche il copista.*

P.P. di Schultz:

— *Ebbene, le tue composizioni? che scrivi?*

Jegòr, con diversa angolazione:

— *Ormai per me scrivo, e per me suono.*

Schultz:

— *E perchè solo per te?*

Jegòr, nervosamente: ancora diversa angolazione, e più vicino:

— *E perchè... e perchè dovrei suonare, ormai? Voi altri sì, tutti quanti, oh lo so, siete bravi, abili: in balletti, canzonette: siete i soliti. Vi disprezzo. Voi non siete che dei buffoni, degni di chi vi ascolta.*

Stacco: il bevitore di sopra che guarda fisso, e poi tracanna il suo liquore.
Di nuovo Jegòr, che continua, sempre più nervosamente:

— *Ora vi conosco: lo so che gente siete. Mi avete condannato, dopo avermi tolto ciò che era mio. Siete dei disgraziati: non io, voi!... Ma, non importa: io non ho niente da fare con voi.*

Ancora P.P. del bevitore, ma più corto.
P.P. di Schultz, dal basso: voce calma:

— *Ultimamente fui in Europa, Parigi, Vienna... anche in Italia, grazie a Stìguri. Ed eccomi ora nella nostra cara Pietroburgo, nel nostro clima. Già, mi duole molto vederti ridotto così, col tuo ingegno. Secondo me, la musica non si fa col chiasso e con gli scandali... Per fortuna, io non voglio passare per un pazzo a causa tua; noi non ci vedremo più, mio caro.*

La porta del locale.

Ma quanto al montaggio, la scena madre del film è quella del concerto, dove sono studiati, in una lunga successione di primi piani di scorci e di profili, gli effetti di due diverse musiche sopra due diverse qualità di spettatori. Gli autori, che in tutto il film hanno voluto insistere in una scrupolosa scelta di tipi (l'ufficiale dell'inizio, il maestro di musica, il segretario di Schultz, la donna che informa Jegòr dell'ar-

rivo dei condannati, ecc.), concentrano in questa sequenza un materiale umano vastissimo, che va dalla donna scioccamente entusiasta del musicista e dell'Europa, alla donna che « aspira la musica col naso », a quella che sbadiglia e casca di sonno; dall'uomo maestoso dalla grande barba e dall'espressione atona, a quello che socchiude gli occhi sempre più all'infinito, a un profilo scimmiesco e degenerato di vecchio rimbambito; dalla moglie che apprezza la musica « volgare », al marito che afferma che quella non è musica; dai quattro o cinque tipi di poeti di pensatori e di sovversivi, a quelle due fanciulle che spiccano con violento risalto. Qui c'è pure una delle più belle trovate del film: una testa di vecchio con la barba — la barba del principe Stíguri — che si solleva, e s'alza sempre più, sempre più, in perfetto accordo con l'alzarsi della musica. Così l'espressione di disappunto che coglie Schultz all'udire la musica di Jegòr (Tav. VI, fig. 1) è anch'essa in concordanza col commento musicale.

Il quale commento musicale è in tutta l'opera eccellente, e di esso gli autori si sono saputi servire con molto tatto e con molta sensibilità: in fondo si trattava del motivo più delicato del film. A volte questo loro tatto e questa loro sensibilità li hanno condotti ad effetti indiscutibilmente cinematografici, i quali arrivano non di rado ad attenuare la spiccata teatralità di alcune situazioni (ricorderò un'efficacissima punteggiatura sonora d'un primo piano di Jegòr solo, triste e disperato) e talvolta a fondere, in unità di stile, i valori visivi con quelli musicali (come nella poetica apertura del film, dove una successione di dettagli paesistici, simile ad una vera e propria variazione musicale sul tema nevè-vento, è fusa in sensibile aderenza ritmata con un motivo unico in cui, frequenti e finissime, intervengono le variazioni di Borodine, *Nelle steppe dell'Asia Centrale;* quel suo particolare modo di arricchire il tema con infinite sfumature impressionistiche).

Per sottolineare la bontà della musica in questo film, basterebbe forse citare il contrasto, che sempre si avverte, tra la musica del genio e quella del virtuoso. Ma sarà bene precisare subito, a questo proposito, che il contrasto tra le due musiche può anche essere diversamente interpretato come contrasto tra musica spontanea di popolo e musica di classi colte e raffinate. È un punto di vista essenzialmente « politico », al quale sarà meglio preferire l'altro metodo di giudizio esclusivamente artistico: tanto più che solo in questo senso, a quanto pare, il film vuol essere veduto e giudicato, almeno da noi. Secondo la testimonianza

di Filippo Sacchi, lo stesso Roschal tagliò diversi metri di pellicola in previsione della presentazione dell'opera al pubblico veneziano (bisogna dire quali punti riguardassero quei tagli?): e un artista non si assoggetta mai tanto facilmente, e anzi di propria spontanea volontà, a simili riduzioni, se non è prima ben sicuro che il suo lavoro vive per tutt'altri pregi e qualità, squisitamente artistici appunto. Quando Jegòr arriva a Pietroburgo, gli autori presentano la città attraverso una rapida successione di sculture e di monumenti: visione del tutto soggettiva e tendenziosa, e di difficile o controversa interpretazione rispetto al contenuto del film: è un simbolismo politico astratto e freddo, che mi ha tutta l'aria d'essere stato inserito per necessità pratiche. L'opinione è certo discutibile, e poi condizionata all'edizione che ci è pervenuta; ma io non credo che, in questo film, il motivo politico e propagandistico debba essere preso in particolare considerazione. Anche per l'originale mi parrebbe evidente almeno una mancata fusione di motivi estetici e politici, a differenza — per quanto ne possa sapere — dei classici sovietici della prima scuola.

Anche in questo campo di satira sociale e politica — quando c'è — si sente l'influenza di Pudovchin. Per esempio la presentazione del personaggio del principe attraverso le vistose decorazioni può far pensare al consiglio di guerra della *Fine di San Pietroburgo*; anche qui la metafora visiva è piuttosto trasparente. E i cavalli di Pietroburgo, che Feldman riprende dal basso in due successive inquadrature, sono parenti dei cavalli di Pudovchin e di Eisenstein, e hanno la medesima funzione rappresentativa. Qui il cavallo è ripreso persino di dietro: si ode la risata del regista su quel mondo ch'egli cerca di combattere con qualche notazione felice ed audace (18). È da citarsi anche il commento sonoro — grida o applausi? — mentre l'obbiettivo scorre in panoramica su un bassorilievo della città (19).

Due graziose sequenze del film meritano un cenno particolare: quella ambientata nel locale di provincia, dove è descritto il primo incontro di Jegòr e di Schultz, e quella della recita al teatrino di varietà. La sequenza della festicciola è, per la trovata iniziale del bevitore, per l'uso appropriatissimo dei motivi scenografici, per l'illuminazione, per il commento musicale, per la godibile scelta dei tipi, e soprattutto per quel bellissimo effetto di danza, veramente ottima. E la recita al varietà di provincia ottiene uno stile suo attraverso una precisione teatrale di fotografia e un senso quasi marionettistico di recita-

zione, pienamente giustificato dall'amore dei popoli slavi per queste rappresentazioni stilizzate, ironiche e legnose. (Tav. VI, fig. 2).

Nella scena al varietà, si può proprio dire che l'impostazione teatrale conferisca un pregio al duetto vivace che termina inaspettatamente; mentre invece, in altri momenti del lavoro, gli atteggiamenti degli attori riescono sforzati ed eccessivi (Jegòr che si rifiuta di suonare per Valemìroff, l'abbraccio di Natascha a Jegòr, la lite fra Jegòr e il maestro di musica). Così il simbolismo tipicamente russo è a volte efficace, come in quell'enorme immagine che domina la sala del concerto (Tav. VII, fig. 1), a volte inespressivo, come in quella successione iniziale di affreschi arieggianti il Giorgione, dei quali solo il primo — l'uomo con bùccina — ha una chiara analogia con un primo piano del clarinettista Jegòr. La fotografia dell'operatore Feldman è superba: certi visi illuminati (Tav. VII, fig. 2), certi occhi intensamente espressivi degni di Dovjenko, certi esterni tali da ricordare Turin (20). Nella scena di Jegòr e del padrone c'è un giuoco impareggiabile di chiaroscuri (Tav. VIII, fig. 1).

Il film si presta anche a paragoni con un'opera relativamente più recente, a noi particolarmente cara: l'edizione francese di *Delitto e castigo.* Sono sempre due vicende di Dostojevski, insomma, rivissute entrambe con profonda sensibilità artistica: ed entrambe si svolgono a Pietroburgo e, almeno in parte, in una soffitta di Pietroburgo: ed entrambe hanno a protagonista assoluto un uomo tormentato, ed entrambe terminano con una marcia di forzati verso la Siberia. L'attore Dobronravoff, il protagonista di *Notti bianche di San Pietroburgo,* non è forse sempre così magnetico e irrequieto come lo stupendo interprete di Raskolnikoff, ma è anche, negli occhi, nella conformazione generale del viso, e in tutta la persona infine, più slavo di Blanchar (tipo più simile a Dobronravoff, per quanto meno fotogenico, era Chmara, nella edizione diretta da Wiene di cui abbiamo parlato su questa rivista). Un primo piano di profilo di Dobronravoff, all'inizio, può ricordare a qualcuno la presentazione che Pabst faceva in *Atlantide* del personaggio di Saint-Avis; oppure, di *Delitto e castigo,* una fortissima espressione concentrata di Raskolnikoff mentre attende l'usuraia. È pur vera la frase di Balàzs che il regista fa già il poeta quando sceglie l'attore! (Tav. VIII, fig. 2). Notevole è qui soprattutto una scena di Dobronravoff: l'ultimo incontro con Schultz al caffè. Un pezzo teatrale recitato con grandissimo mestiere senza dubbio, ma anche con acuta sensibilità,

e che ricorda assai da vicino una « tirata » formidabile di Blanchar: il colloquio a due con Zametoff, dinanzi al bicchiere ricolmo di tè (21). Intensa è pure l'espressione di Jegòr quando, uscito dal lussuoso salone in cui ha avuto una gran lite col grasso signore che gli ha messo dinanzi della musica per lui assurda e inconcepibile, vede Schultz, seduto, e subito lo tranquillizza, gli dice anzi ch'è felice perchè oggi è padre — una bimba — e poi sembra che se ne vada, è visto di dietro, ma ecco si ferma, si volge lentamente — come spesso in questo film (22) e in genere, penso, nella scuola russa — parla all'antico amico del successo che quegli ha avuto, dei numerosi furti perpetrati a danno della sua musica, e poi aggiunge con sulle labbra una piega di supremo disprezzo: « ...e me l'hai anche sciupata ». La soffitta dove vivono Jegòr, Natascha e la bambina, ricorda parimenti la misera stamberga di Pietroburgo, su all'ultimo piano, dove Raskolnikoff nutre prima sogni di potenza, e poi la folle manìa e i sinistri lampi omicidi, e infine la terribile e scabra pietà del rimorso (« Oh, Rodia, che brutto alloggio è il tuo — dice Pulcheria Alexandrovna la madre di Raskolnikoff giunta a Pietroburgo —: sembra una tomba! »). E ricorda anche, e forse in modo più preciso, l'interno della casa di Marmeladoff, con quella corda, e quei panni ad asciugare. È straordinariamente emotiva — specie per una opportuna punteggiatura musicale — tutta la sequenza di Natascha e della piccina che attendono il ritorno di Jegòr da un concerto di Schultz. Ecco l'inizio di questa sequenza:

Natascha Ivanovna in primo piano, col volto stanco e quasi sfatto:

> — *Si sente la musica: quanta luce! Si vede da qui. Suona un celebre musicista.*

La bambina in P.P. con sguardo obliquo a sinistra (23):

> — *Il mio babbo pure è un grande musicista: me lo ha detto lui stesso.*

Natascha, con uno sguardo che sembra irato, osserva la bambina.

La bambina guarda Natascha.

Natascha si volge verso la tavola: a sinistra, nella zona superiore dell'inquadratura, una corda è tesa: un'altra dietro a lei, orizzontalmente. La donna si china.

Inquadratura vuota.

Natascha si rialza ed entra nel quadro; ripone la biancheria da un lato.

La bambina intenta a raggiustarsi le trecce.

Ancora la donna si china: l'inquadratura rimane a lungo vuota.

Natascha lentamente si rialza, entra nel quadro. Ha gli occhi chiusi, barcolla leggermente. Apre gli occhi un attimo, ma subito li richiude.

Sempre barcollando, s'avvia verso destra, in panoramica: piano americano.

Natascha si ferma, con una mano s'aggrappa alla tovaglia appesa alla corda orizzontale. Nell'istante in cui la mano afferra il sostegno, nasce una musica lenta e triste.

Poi la madre a letto sogna d'immaginari applausi a suo marito (il Duvivier dei *Prigionieri del sogno* conosceva questa scena?): e potrebbe morire anche di questo sogno, come nel romanzo (nel film la fotografia è sibillina al riguardo). D'improvviso Jegòr ritorna: spalanca la porta, nella calma della notte: « sì — dice, fra sè, ma ad alta voce — ha suonato bene, con grazia, da virtuoso », e poi si volge agli spartiti di musica lì sopra un tavolo, e ad uno ad uno li prende, e da ciascuno Schultz ha preso ispirazione per la sua musica a successo: ed ecco ch'egli afferra il violino, e l'archetto, e nella notte suona: la bambina s'è svegliata, ha guardato, s'è alzata, ed ora lacrime le scendono dalle gote: e di colpo il padre smette, depone il violino, la musica era dolcissima ma egli la rompe, attonito fissa un ideale irraggiungibile: « che fo, che mi resta? — si chiede angosciato — a chi serve la *mia* musica? »; poi si volge ed esce nella notte e nella bufera. Qui s'inizia il finale del film, che è pure altamente emotivo. Ma con le riserve necessariamente dovute alla « riduzione » italiana, io penso che lo sarebbe stato ancora di più, se gli autori avessero saputo rinunciare all'ultimissimo primo piano del protagonista (24), terminando il film un momento prima, con la visione della neve che si riallaccia allo splendido inizio (Chenal, due anni dopo, non cadrà nell'errore di mostrare un primo piano di Blanchar alla fine). Jegòr, dunque, riconosce nel canto dei forzati, che nella Siberia vedono « il mondo di quelli — che non torneranno », il suo motivo musicale, e ormai per sempre porterà nel cuore questa emozione e questa fierezza. Il finale perciò non è triste che in superficie; come appunto il finale di *Delitto e castigo*.

UGO CASIRAGHI

---

(1) NICOLA MOSCARDELLI: *Vita di Dostojevski* tratta dalle sue lettere e da ricordi di testimoni; Milano, Sperling e Kupfer, 1936.

(2) *Nétoschka Nesvànova*, romanzo tradotto da Marussia Grigorieva e Mario Visetti; Milano, Delta, 1929.

(3) *Lo scandaletto Rutten*, « Corriere della Sera », 19 agosto 1934 (II Biennale Veneziana).

(4) Nell'edizione italiana, la didascalia « Pietroburgo » non serve che a sminuire l'effetto del trapasso.

(5) Nell'edizione italiana, lo spartito porta il nome della « Doumka » di Tschaikovski; ma trattandosi invece di un motivo di Schultz, rielaborato su una musica di Jegòr, bisogna necessariamente considerare quel titolo come un'infelice aggiunta dei nostri riduttori.

(6) V. *Problemi del film*, ed. « Bianco e Nero », p. 177-78.

(7) « Soprattutto, diceva un filosofo, niente belle fotografie. Esse congelano il movimento. Lo spirito dello spettatore si ferma su di esse. Da qui un ritardo che non riacquisterà più. Una sola fotografia ha il diritto di essere bella: l'ultima; ce la possiamo portar via senza bisogno di alcun supplemento ». (ALEXANDRE ARNOUX, *Cinéma*, ed. Crès, Paris, 1929; *op. cit.*, p. 160).

(8) JACQUES SPITZ, *Le Cuirassé Potemkine*; articolo della « Revue du Cinéma » citato da Margadonna, p. 172.

(9) *Sroeva* e non Stroeva, come comunemente è scritto.

(10) FRANCESCO PASINETTI, *Storia del Cinema*, p. 134 e 136. I film di Roschal che Pasinetti cita sono: *I signori Skatinini* e *Sua Eccellenza* (1927).

(11) Una riproduzione di questa inquadratura in *Cinema*, 29, dove illustra un articolo di Eugenio Giovannetti, « Com'è nata la Mostra Veneziana ».

(12) Massimo Alberini ha scritto su *Cinema*, 92, un articolo, intitolato « Sorpresa sovietica », non privo di alcune esatte osservazioni particolari che credo inutile ripetere e alle quali, se mai, rimando il lettore, ma le cui conclusioni non mi sento affatto di condividere.

(13) Ad esempio in *Nina Petrovna* di Schwartz, quando il giovane ufficiale attende d'essere ammesso alla presenza del suo superiore per una spiegazione necessaria (v. foto in Margadonna).

(14) GIOVANNI PAOLUCCI, *Scenografia per film*, in « Bianco e Nero », IV, 11-12. GLAUCO VIAZZI nel suo bel saggio *Appunti e problemi per un sistema analitico-classificativo* in « Bianco e Nero », V, 8, agosto 1941, dice a proposito della scenografia di *Notti bianche di S. Pietroburgo* che in questo film si può riscontrare « una completa aderenza tra gli ambienti e i personaggi postivi ad agire (all'inizio Jegòr Efimoff servo della gleba apparirà in vasti saloni, piccolo ed inutile essere sottoposto alla volontà e ai capricci d'un dispotico padrone; poi quando a metà strada del cammino verso Pietroburgo si ridurrà in miseria, e vivrà con Schultz, l'ambiente sarà basso e schiacciante, tutto a pareti spesse e massicce come ad imprigionare lo spirito artistico del violinista; e nel finale un'infinita miseria aleggerà nella stamberga dove questi, invecchiando, s'è ridotto a vivere) ».

(15) BÉLA BALÀZS, *Lo spirito del film*, traduz. di Umberto Barbaro, in « Bianco e Nero », IV, 2.

(16) Il medesimo avviene in altri punti del film: per esempio nella scena del concerto, e in quella di Natascha in attesa di Jegòr. Anche nel recente film italiano *La nave bianca*, è dato riscontrare un uso analogo dell'« inquadratura vuota »: appena Basso è riuscito a carpire il fiore dalla mensa ufficiali e prima che s'alzi, nero, a spiccare col bianco fiore nel quadro.

(17) All'inizio di *Ombre rosse*, John Ford riesce a definire benissimo il personaggio del banchiere ladro con due lunghi primi piani dell'attore, e con tanto di crocifisso — il solito crocifisso fordiano — nello sfondo.

(18) John Ford in *Ombre rosse*, proferendo il banchiere ladro, in un momento critico della battaglia con gli indiani, parole assolutamente urtanti e balorde, pone in evidenza il sedere di lui.

(19) Un altro effetto sonoro è il grido « Natascha! » lanciato improvvisamente da Schultz, che si contrappone a un lento e calmo « Natascha » di Jegòr.

(20) V. foto di *Turksib* in Margadonna.

(21) Insistendo, più in linea generale, sul paragone, si potrebbe anche osservare l'identico modo tenuto dai due registi nel dare inizio e termine alla scena — attraverso la porta del locale —, per quanto in Chenal sia sensibilmente superiore l'effetto emotivo causato alla fine, quando Raskolnikoff richiude la porta, dal sonoro.

(22) Caratteristica una lenta « voltata » di Natascha, integrata dal movimento impresso alla mantellina.

(23) Alcuni atteggiamenti di questa bravissima bambina rammentano simili atteggiamenti imposti da Duvivier a Robert Lynen in *Pel di carota*.

(24) A meno che ragioni politiche non abbiano determinata l'aggiunta. Jegòr infatti dice: « Siberia, inverno; inverno dei cuori, a cui mai non sorrise l'amore ».

Conquista dello spazio nella storia del film

Tutte le storie cinematografiche riportano una scena di un film francese, la quale fa parte ormai del repertorio classico del cinema. Mounet-Soully che dirige un quadro del *Ritorno di Ulisse*, (Pathè, *Le Film d'Art*, 1907).

Parecchi ricordano i particolari di questa scena: un angolo del teatro a vetri di Vincennes, Mounet-Soully al colmo della ispirazione, e tre o quattro personaggi che declamano avanti una tela dipinta, che rappresenta la reggia di Itaca:

indi a poco si inoltra a lento passo
il divo Ulisse, sotto le sembianze
d'un vecchio e miserevole
pitocco al bastone appoggiato...

Il film di Pathè era abbastanza nello stile del libretto d'opera, che la traduzione di Maspero ha adottato. Penelope sembrava Fedra, una Fedra da primo premio al Conservatorio. Ulisse smaniava poco ellenicamente alla maniera di Coquelin, il grande Coquelin dell'ineffabile Cyrano:

Un bacio, cos'è un bacio...

Ma tutto ciò importa ancora assai poco dal punto di vista cinematografico. Ciò che interessa, sotto un tale profilo, è che questo insieme era rigorosamente allestito *nello spazio di pochi metri quadrati*.

Molti hanno osservato infatti distrattamente questa produzione. L'osservatore meno superficiale non tarda invece a notare ciò che manca, in questi e in altri film del genere, e cioè la *prospettiva*, il dislocamento degli uomini e delle cose, sì che si presentino alla vista secondo la differente loro lontananza e posizione.

Qualche altro film posteriore già di due anni (*Les Huguenots*, Gaumont 1909; *Evasion de Latude*, Pathè, 1910) conferma questa nostra osservazione. Ovunque si riscontra una quasi totale assenza degli sfondi, un insieme ridotto alle proporzioni di un modesto gabinetto fotografico, una piattitudine uniforme di teloni dipinti, avanti i quali, e a pochi passi di distanza declamano Le Bargy o Alexandre.

La conquista dello spazio nell'arte cinematografica è opera degli italiani.

Sono essi che a poco a poco acquistano il senso della terza dimensione lo perfezionano lo sviluppano lo potenziano; sono gli antichi registi italiani a immettere sin da principio, nelle loro più vetuste creazioni, grandi volumi di spazio luminoso e aereato tra la camera e le loro enormi costruzioni sceniche montate, non più in palcoscenico, ma all'aria aperta — a comprendere in seguito, con ansia vieppiù febbrile, nel campo dei loro apparecchi il maggior numero di edifici, di circhi, di templi come per convalidare colla presenza stessa di queste moli spettacolose, su piani differenti, la sempre maggiore signoria dello spazio — ad operare infine una scoperta che, dal punto di vista strettamente tecnico, ha la stessa importanza delle prime maldestre prospettive di Paolo Uccello.

Nei film posteriori tutto ciò apparirà normale (così come in Raffaello la prospettiva entra definitivamente nei mezzi immediati del pittore, che non vi riflette più che uno scrittore alla grammatica, cessando dall'essere una scoperta insicura, per divenire uno strumento preciso).

Occorre quindi rifarsi ai tempi e al genio plastico degli italiani, per comprendere ciò che rappresentano nella storia del cinema internazionale, film come *Quo Vadis*, *Gli ultimi giorni di Pompei*, *Messalina*, *Antonio e Cleopatra* che oggi fanno troppo facilmente le spese del pubblico snob delle retrospettive.

Una volta campate nell'aria le sue enormi costruzioni, la cinematografia italiana occupa non meno corposamente lo spazio conquistato con ogni sorta di bighe pompose, di carri trionfali, di anfore pettorute, di triclini ingombranti. Infine le fiere pigre e mansuete appaiono assieme alle cortigiane dallo sguardo torvo e aggressivo, che guardano l'obbiettivo con aria di estrema provocazione.

Il film storico degli italiani comporta questi due quadri immancabili: l'orgia e lo spettacolo del circo. Composizioni in cui non tanto

prevalgono la sensualità o la efferatezza, ma un discutibile senso coreografico, attraverso il quale però si verifica infallibilmente l'apporto veramente originale degli italiani all'arte nuova, e cioè quello strutturale e architettonico. Fiere, femine, animali, trionfi, incendi, terremoti, tutto serve per costruire il film come una gigantesca fabbrica.

Questo gusto della costruzione si rivela intrinsecamente aderente agli spiriti e alle forme del nostro genio figurativo, essenzialmente plastico, il quale in grandi artefici, come Leonardo e Michelangelo, si trova spesso accoppiato — come osserva Paul Valery — a una scienza delle strutture che ancor oggi sbalordisce. Il grande film italiano è perciò e prima di tutto una macchina.

Un critico geniale ha osservato che anche nella nostra letteratura si ritrova la cura ostinata dell'espressione plastica: il poema di Dante, i romanzi di d'Annunzio, lasciano la impressione strana di un'opera d'arte non fatta, come tutte quelle che si servono del veicolo verbale, non per svolgersi nel tempo, ma per *estendersi nello spazio.*

Il Purgatorio di Dante è tutto scolpito. L'intera cantica non è che un pulpito di sculture allegoriche.

Questo estro non conosce limiti. Prima di Giotto, osserva Raffaele Carrieri nel suo libro « *Fantasia degli italiani* », in pittura non esisteva nè il senso fisico delle cose, nè lo spazio in cui persone e oggetti vivono.

Scolpire una intera montagna sarà pure il sogno di Michelangelo. Infine, nel Seicento, Giulio Romano cerca tutti i motivi in cui la sua fervida imaginazione plastica possa meglio espandersi: incendi, diluvi, trionfi, terremoti: come il regista di *Quo Vadis* o di *Cabiria,* nell'anno 1910. Tale la foga plastica del genio della nostra razza. *Così anche nel cinema, la conquista dello spazio si afferma come opera prevalente dei maestri italiani.*

* * *

Gli americani trattano lo spazio cinematografico ai soli fini della *espressione psicologica.*

Porten crea il primo piano.

Il primo piano rappresenta la geografia del volto umano: enorme paesaggio di cui il dramma crea l'atmosfera e i vari stati di animo modulano la superficie. Nasce una nuova psicologia che ha per stru-

mento la plastica del volto umano, e che si esprime solo per mezzo di questa.

Griffith sagoma in mille altre maniere lo spazio cinematografico: *lungo piano* (full shot) ove l'oggetto della scena appare lontano, *medio piano* (medium shot) ove esso è piazzato a mezza distanza, *apparecchio mobile*, ove infine tutta la macchina si sposta.

Per lo meno tutti questi mezzi della tecnica egli porta al massimo del loro rendimento espressivo, facendoli entrare con assoluta padronanza e coscienza, nell'ordinaria sintassi cinematografica.

Con l'angolazione — la quale è data dalle infinite posizioni della macchina, in relazione agli assi, che passano per il suo centro (Giovannetti) — il cinema scopre innumerevoli *punti di vista* sul reale già ignoti all'occhio umano e che tali sarebbero rimasti senza i folli voli della camera.

In poesia la tecnica spaziale delle angolazioni è appena un presagio, del resto di inconfondibile natura cinematografica, nella lirica di Charles Baudelaire.

« Il suo spirito — dice Thibaudet — non era nè in parole nè in tratti, ma egli vedeva le cose da un *punto di vista particolare* che ne cambiava le linee, come quello degli oggetti che si guardano *a volo di uccello o dal soffitto*, ed egli coglieva dei rapporti, inapprezzabili per altri e di cui la bizzarria logica sorprende ».

Di questa *bizzarria logica* è interamente tessuto il moderno spazio cinematografico.

Primo piano, lungo piano, medio piano, carrellate, angolazioni: il cinema si è creata una propria nozione, una nozione cioè *esclusivamente cinematografica dello spazio*. Essa è potentemente originale. È solo la abitudine dello spettacolo cinematografico che ci impedisce di meditare su questi mutati rapporti della nostra ordinaria sensibilità col mezzo circostante. Ma basta pescare un poco nelle nostre sensazioni cinematografiche, le prime che ci vengono alla mente, per convincersene.

Attraverso questa ardita angolazione noi vediamo la più umile donna del mondo, che reca sotto il braccio il più banale paniere di viveri, inquadrata vertiginosamente dalla cupola del teatro dell'Opera, da un punto di vista che sembrava riservato esclusivamente alle possenti allegorie della *Musica* e della *Danza*. Attraverso quel primo piano, noi guardiamo proprio nella bocca vorace dell'esoso banchiere, la cui

avidità non ci sembra più una metafora da romanzo di appendice, ma una cruda realtà, disgustosa ma accettabile. Attraverso questa ardita carrellata, noi perseguitiamo l'omicida con un assillo più implacabile della sua stessa coscienza e forse più ossessivo delle pagine famose di Dostojewski.

Così, per mezzo di questa concezione possente e originale dello spazio, l'inedito quotidiano diviene la materia più viva ed interessante dell'espressione cinematografica.

* * *

Col suo ritorno al dramma storico, l'arte cinematografica italiana tenta rifarsi al suo millenario genio, figurativo e plastico.

Il film storico o il film in costume è quello che permette a questa profonda vocazione degli italiani di attuarsi in pieno, creando ovunque prospettive grandiose, agitando senza tregua lo spazio col moto dei cavalli e dei vessilli, sagomando ad ogni passo archi, ponti, statue, palazzi, castelli, colonnati, alberi, facendo ondeggiare negli sforzi delle pugne potenti masse muscolari, drappeggiando ovunque stoffe, insegne, bandiere, in ogni senso e direzione.

Parchi, strade, ponti, dramma, suono, sentimento coreografico, battaglie, giostre, retorica, massacri, tutto obbedisce naturalmente, nei film storici degli italiani, al gusto della manifestazione plastica. Così intravisto il film italiano non è che un cantiere.

Di fronte alle esaltazioni del genio nordico, esso è la cittadella geometrica ove possiamo sempre gustare l'immediatezza corposa della più viva realtà.

« *Niente senza il soccorso della materia* », sembra ancor la massima del genio cinematografico italiano a proposito dei film storici, che la sua migliore tradizione richiama in onore e di cui la legge suprema è una sola: la gravitazione delle forme.

« *Marco Visconti* » non è certo molto di più di un romanzo di cappa e spada. Ma alla fine la inquadratura dei cavalieri che salgono un ripido pendio, che conduce a una torre isolata e solagna, in un paesaggio secco, ove tutte le figure stagliano con vigore su un fondo dai contorni ben definiti, sembra riattaccarsi alla tradizione della pittura toscana, in cui i colori delimitano con non minore individualità, i con-

torni spaziali delle figure. *Il bravo di Venezia, La maschera del Borgia* confermano questo essenziale punto di vista.

Io non suggerisco ispirazioni, ma mi limito a constatare, magari in contraddizione colle stesse esigenze e possibilità della moderna produzione, ove risiede l'autentico genio cinematografico italiano.

* * *

Perciò l'artista tipico della nostra arte nazionale è uno solo: Alessandro Blasetti.

Lo constatiamo in ogni suo film. In *Ettore Fieramosca* ove tutta la vita medioevale appare vessata, serrata, costretta tra le torri, le mura, i valli e le fortificazioni che il feudalismo immette nella stessa compagine delle pietre, innalzando le barriere con una robustezza che viene dalla coscienza sicura degli agguati, delle insidie dei tradimenti, che ferocemente dividono « tutti coloro che un muro e una fossa serra ».

Lo constatiamo, una volta di più in *Palio*, film tutto animato di vessilli che ascendono in cielo, di volumi rotanti, di fantocci picchianti nel vuoto, di percosse che tagliano duramente l'aria.

Lo comprendiamo, senza tema di smentite, in *Salvator Rosa* nella scena della impiccagione in Piazza Porta Capuana, in cui i sei mariuoli svettano nell'aria libera della piazza, come neri grilli, lasciando per sempre deluse le tetre impalcature delle forche. Una delle più geniali e bizzarre che abbia creato la fantasia degli italiani, pur geniale creatrice (come osserva ancora il Carrieri), nella sua insorpassata tradizione, di mille magici strumenti, degli arnesi più strani, delle più bizzarre macchine di incantesimo. O nelle tante altre scene che questo magnifico film comporta, tutte di carattere spaziale, e che sono per Blasetti altrettanti pretesti, per fare irrompere getti di acqua, seminare scalee, studiare i movimenti meno verisimili dei personaggi, il cui dinamismo appare ora in funzione della simmetria, ora dell'equilibrio, rintracciare ovunque linee di forza, capaci di assicurare tra la camera e l'estremo lembo della composizione, il trionfo di quella prospettiva che Piero della Francesca non esita a definire di natura e di caratteri divini.

Tutto il fumo e il fuoco, il fracasso e la confusione di Cecil de Mille non riuscirà mai ad eguagliare l'energia suggestiva di queste

inaudite prospettive alle quali presiedono otto secoli di pittura italiana, otto secoli di fantasia italiana.

Infine il talento plastico di Blasetti riesce a delle invenzioni fotografiche in cui egli anticipa le raffinatezze di una scoperta, che per ora è ancora sperimentale: quella del colore. E col colore più morbido e dorato dei Veneziani e dei Fiamminghi sembra voler rivaleggiare, nella saporosa esposizione delle coppe di uva, in uno dei *primi piani* più famosi del suo *Salvator Rosa.*

Questo talento è in Blasetti così forte da soffocare in lui ogni altra ispirazione.

Così il suo racconto è confuso, profisso, affastellato. Blasetti è forse incapace di narrare, con ordine e semplicità, una storia. Le imagini plastiche lo afferrano, lo dominano, lo soffocano e presto lo sopraffanno.

Corona di ferro è al culmine di questa vocazione. Film della fantasia è stato definito, ma film, bisogna aggiungere, della fantasia italiana.

Nei paesi nordici ove la nebbia rende subdoli e indecisi i contorni di tutte le cose le quali appaiono avvolte in una specie di magico vapore, la fantasia è prevalentemente fluida, tutta fatta di ecclissi, di riflessi, di presagi. Il « *caligarismo* » è nel cinema il fiore naturale di questo morbido mondo dell'imaginazione, di cui poesia e musica sembrano forse le più naturali forme espressive.

La fantasia degli italiani è invece plastica. « Essa è cioè (cito ancora Carrieri) perfettamente articolata in tutte le sue più sensibili e capricciose cadenze in una pienezza di forme, di ineguagliabile splendore. Concreta dunque anche quando di visione in visione sta per toccare l'empireo ».

Corona di ferro di Blasetti conferma ancora una volta questa indiscutibile enunciazione della grande arte italiana.

E a coloro i quali, abbastanza fondatamente, obiettano che così la forma perde in sensibilità, ciò che guadagna in valore spaziale, occorre ancora far osservare che questa, plastica, non è tanto nozione integrale dell'arte cinematografica, quanto condizione esistenziale del genio cinematografico italiano.

ROBERTO PAOLELLA

Notiziario estero

GERMANIA

IL FILM DOCUMENTARIO.

Dal 21 al 28 settembre u. s. si è svolta a Monaco di Baviera la « settimana nazionale del documentario scientifico » convegno intorno ai principali problemi di questo importante settore della cinematografia.

Hanno partecipato ai lavori le più eminenti personalità della cinematografia germanica che si occupano direttamente o indirettamente di tale attività e circa cento stranieri venuti dalle varie parti d'Europa.

Interessante l'esposizione fatta al congresso dal Sottosegretario di Stato alla Propaganda, dr. Leopoldo Gutterer, sullo sviluppo del film documentario e culturale nel Reich. Egli ha innanzi tutto accennato alla ostilità ed alla grande diffidenza che la diffusione del documentario incontrò agli inizi da parte dei proprietari delle sale cinematografiche, che non intendevano includere queste pellicole nei loro programmi. Nel 1934 fu decisa quindi l'obbligatorietà di proiezione di pellicole culturali in tutte le sale cinematografiche del Reich. Se con tale misura però si ovviava ad un inconveniente si venivano a creare d'altro canto vari problemi: essenziale tra gli altri il livello cui doveva arrivare questo tipo di produzione.

Il Dr. Gutterer ha messo in evidenza che per riuscire pienamente allo scopo era necessario far sentire chiaramente al pubblico il beneficio dell'iniziativa, dandogli produzioni che lo soddisfacessero in pieno. Con i vari accorgimenti adottati si può dire di aver raggiunto, se non lo scopo finale, almeno una soddisfacente quota. Infatti si è ovviato gradualmente ai vari inconvenienti che apparivano all'inizio: eccesso di dialogo che rendeva il film pedante; eccesso di inquadrature a scapito

della chiarezza con poco dialogo; eccessiva densità di cognizioni scientifiche che si volevano propinare al pubblico, ecc. Si vuol giungere insomma a fare del documentario culturale quello che è buon articolo di fondo, che il lettore scorre con interesse.

Anche finanziariamente la cosa fu studiata nei suoi dettagli e si comprese chiaramente che, per realizzare dei buoni documentari culturali, era anche necessario avere a disposizione mezzi adeguati. Si è passati perciò gradualmente da una spesa unitaria di 5.000 *marchi a quella di* 10.000 *ed infine di* 20.000; *cifra base per il documentario medio, in quanto, ove appaia necessario, vengono stanziate ulteriori somme.*

Infine si è richiamata l'attenzione di tutto l'ambiente cinematografico nazionale a mezzo di una manifestazione annuale di grande rilievo sui vari problemi che interessano la produzione, la diffusione e lo sviluppo di questi documentari. Si sono parimenti istituiti importanti premi sia onorifici che in denaro.

Il Sottosegretario Gutterer ha concluso assicurando che il Governo del Reich darà in avvenire sempre più il suo appoggio e la sua attenzione a questa parte della cinematografia appoggiandola in tutti i modi, dato che essa è attualmente in primissimo piano e vicina al cuore di tutti, per la realizzazione di quei documentari che in questo cruciale momento fanno vivere al popolo germanico tutta la passione della guerra a fianco dei suoi valorosi soldati.

Notevolissimo interesse ha suscitato anche la conferenza di Wolfgang Liebeneiner che ha messo in evidenza quanto deve il film spettacolare ai tentativi del documentario e del cortometraggio scientifico. Molte ispirazioni, molti impulsi sono venuti alla cinematografia spettacolare da questo genere di film; e in ispecie la cura dei minuti particolari e la dosatura dell'elemento politico, sono apporti essenziali dati dal documentario. Egli ha infine affermato che il documentario ha chiarito il valore del contenutismo rispetto a quella che può essere la foga narrativa del realizzatore del film il quale in determinati momenti può farsi trasportare dall'arte per l'arte, perdendo di vista gli obiettivi pratici cui bisogna sempre aderire.

Hanno poi parlato sui problemi specifici della produzione dei vari documentari, numerosi tecnici e specialisti che hanno anche illustrato le esposizioni con la presentazione di interessanti film.

Disciplina della produzione.

Il Presidente della Camera Tedesca del Film ha richiamato l'attenzione di tutti coloro che svolgono la loro attività nella cinematografia, sul dovere della più stretta disciplina e del massimo rendimento nelle attuali contingenze di guerra in cui tutti gli sforzi debbono essere coordinati in funzione dei superiori interessi del momento. Coloro i quali dimostrassero di non tenere presenti questi particolari doveri, sarebbero senz'altro eliminati dalla Camera e di conseguenza non potrebbero esercitare alcuna attività cinematografica.

Speciali sanzioni di estrema severità sono contemplate per infrazioni che in questi momenti possono apparire particolarmente gravi; si dà in merito qualche esempio illustrativo nei casi in cui sia manifesta la scorrettezza, la disonestà o addirittura la delittuosa intenzione; quando la persona sia condannata per delitto di guerra, il che equivale a perdere ogni capacità professionale; quando sia provata la infrazione nei confronti del razionamento; quando la persona non si è curata dei congiunti di richiamati alle armi alle proprie dipendenze pur sapendole in bisogno. Il cattivo uso di apparecchi o materiale cinematografico porta anche a gravi penalità, dato che tale negligenza pregiudica il patrimonio nazionale.

Dopo le esposte considerazioni di carattere generale sono considerate le varie categorie: per i proprietari di cinema per esempio, sono contemplate particolari sanzioni nel caso in cui essi tentino di sottrarre sia al fisco che ad altre destinazioni determinati versamenti falsando l'ammontare degli introiti.

Film e realtà della vita.

Il regista Ucicky espone, in un interessante articolo, le proprie idee sulla possibilità di fissare e riprodurre cinematograficamente la vita nella sua fedele realtà.

In qualunque momento — dice l'Autore — l'obiettivo può cogliere una determinata scena dalla realtà; questa riproduzione non è però ancora arte, anche se artistica è l'opera del fotografo: fu proprio l'errore del naturalismo il volere adattare sino all'estremo l'arte alla vita, attenendosi però alla esteriore constatazione a danno dell'interiore verità.

Il film deve poter rispecchiare la realtà interna alla quale aderire in modo che lo spettatore sia costretto a seguire e a partecipare alla azione: questo non si potrebbe evidentemente ottenere accontentandosi della realtà esteriore a meno che non si tratti di scene potentemente violente nella loro espressività come è il caso delle cronache di guerra.

Pur sapendo ciò, ogni artista cerca di riprodurre la vita quale essa è, e lo stesso Ucicky confessa questa aspirazione. « Vorrei » egli dice « anch'io poter realizzare un film tale da costringere lo spettatore ad esclamare: non esiste qui opera di regista di soggettista o di attori; questa è vita reale, vera nel suo spirito e nella sua essenza ».

L'Ucicky confessa di ripetere questo tentativo in ogni suo nuovo film con un avvicinamento non formale ma interiore e spirituale alla verità che egli tenta di riprodurre nel modo più chiaro: è il caso dei suoi due ultimi film « Tutta una vita » *e* « Rimpatrio ». *Nel primo egli cerca questa realtà nell'amore della ragazza di montagna verso il diplomatico viennese incontrato nella solitudine dei monti; nel secondo egli afferma di attenersi a questo verismo rispecchiando l'intimo dramma umano del singolo, nei rispetti della collettività.*

Ove però il regista sappia e possa raggiungere queste finalità non è ancora stabilito e questo è precisamente secondo l'Ucicky la finalità più bella che possa perseguire lo schermo: aderire il più possibile alla realtà ma far vibrare ugualmente e sino al massimo lo spettatore come se si fosse ricorsi ad un abile artificio.

FINLANDIA

Sin dal 1921 si può dire esista una produzione cinematografica finnica formata di cortimetraggi di attualità artistici e culturali. Una vera e propria produzione industriale con cinque pellicole spettacolari a lungo metraggio si ebbe però solo nel 1936; e tale produzione è andata gradualmente aumentando sino a raggiungere nel 1939 la cifra di 21 film.

La cinematografia finnica ha un carattere strettamente nazionale: i soggetti della quasi totalità dei film infatti sono ricavati da avvenimenti storici o contemporanei.

Il tradizionale interesse dei finlandesi per il teatro e la passione con la quale il pubblico lo ha sempre seguito hanno fatto si che il ci-

nema trovasse sin dal primo momento una larga disponibilità di quadri dai quali attingere elementi preparati. Negli ambienti competenti si ritiene così che, appena ritornate le condizioni normali, la Finlandia potrà dare un grande impulso alla propria produzione cinematografica, se già nel 1941 malgrado lo stato di guerra sono state realizzate 10 pellicole a soggetto una delle quali è stata anche presentata alla Mostra Internazionale di Venezia.

Il fabbisogno annuale è per la Finlandia di 200-300 film ma, evitando il doppio programma e sfruttando razionalmente le pellicole, esso potrà agevolmente essere ridotto a soli 200.

Grande diffusione hanno i documentari di attualità e i cine-giornali. Le case di noleggio sono complessivamente cinquanta.

OLANDA

In base a nuove disposizioni, ogni attività cinematografica in Olanda dovrà essere controllata dal Ministero per la Cultura Popolare e le Arti. Esso curerà la revisione preventiva e definitiva dei film mentre per tutto quanto riguarda la parte sindacale, i rapporti economici, il credito, i premi ecc. provvederà una « Corporazione Cinematografica » che inizierà quanto prima il suo lavoro.

L'organizzazione cinematografica olandese sarà organizzata sull'esempio di quelle italiana e tedesca.

GIAPPONE

Con una ordinanza del competente Ministero è stata proibita ogni proiezione di film inglesi e americani nell'Indocina e nei territori giapponesi d'oltre mare. D'altra parte, è stata vietata ogni ulteriore importazione di detti film nel territorio metropolitano.

UNGHERIA

Le cinque maggiori Società cinematografiche americane hanno avuto attualmente comunicazione che non potranno importare in Un-

gheria più di quattro film ciascuna anzichè otto come nello scorso anno. Inoltre il 60 % dei ricavi dalle pellicole importate dovrà restare in Ungheria.

Si ritiene che in seguito a tali misure le società americane decideranno di astenersi del tutto dal rifornimento di pellicole nel mercato ungherese.

ARGENTINA

La produzione cinematografica argentina è attualmente in una fase di totale riorganizzazione in seguito ad una forte campagna giornalistica che ha messo in evidenza lo scarso livello artistico raggiunto dai film ed il dubbio gusto di coloro che scelgono i soggetti da realizzare.

Più che da veri e propri industriali del cinema la locale produzione era finanziata da ricchi proprietari terrieri per ragioni essenzialmente reclamistiche o di personale vanità quando non si trattava di lanciare o collocare qualche persona alla quale essi erano particolarmente interessati. Tra i fenomeni della guerra che, con la contrazione delle esportazioni hanno notevolmente ridotto le entrate di tutti i ricchi proprietari argentini, questo tipo di produzione viene ad essere se non eliminato almeno molto ridotto. Questo avvenimento, salutato dalla stampa locale con evidente soddisfazione, preoccupa d'altra parte coloro che vivevano della produzione cinematografica ed induce le sfere dei dirigenti ad occuparsi con ogni sollecitudine dei problemi della cinematografia nazionale. Si ritiene pertanto che la produzione cinematografica argentina sarà in breve completamente riorganizzata su basi nuove ed a largo respiro.

d. t.

Gli intellettuali e il cinema

ETTORE ALLODOLI: *I compagni di Ulisse*

BREVE CHIARIMENTO. — *Questo soggetto è un semplice sfogo di fantasia, suggeritomi da una tal quale insofferenza verso una parte della cinematografia che si atteggia a cattiva letteratura.*

Ho rimescolato miti di Omero, atteggiamenti plastici michelangioleschi, ho rifatto a modo mio anche una invenzione fantastica tra le più gustose di un celebre nostro scrittore del Cinquecento, Giambattista Gelli. A proposito del quale è da dire che egli è tra i letterati uno di quelli che nel dialogo famoso della Circe *più impresse alla sua prosa e alle sue immagini un senso di* movimento. *(Un altro addirittura mimico scenico e pieno di immagini successive e rapide è il Boiardo). Il Gelli è forse anche uno dei pochi che hanno precorso nella fantasia il prodigio della Radio. Quando Giusto bottaio (nell'altro dialogo gelliano « I capricci del Bottaio ») si sveglia una mattina e dice: « Non*

In questa rubrica che ha un puro carattere di documentazione abbiamo sempre dato conto e illustrato le idee e la posizione degli uomini di cultura nei confronti del cinematografo; sia che fossero idee sottoscrivibili dalla Rivista, sia che rispecchiassero modi di vedere particolari od anche sorpassati rispetto alla moderna estetica del film. Nè abbiamo creduto opportuno commentare la dove lo scarto da una concezione rigorosamente cinematografica era di palmare evidenza, lasciando al lettore il piacere di scoprire i limiti di comprensione o la stravaganza di assunti negli Autori esaminati.

Della molteplice attività di Ettore Allodoli ricorderemo solo, tra i romanzi il « Domatore di pulci » (Firenze, 1921) e il « Collezionista di carta straccia » (ivi, 1925) e tra gli studi critici e filologici « Milton e l'Italia » (Prato, 1907), « Storia della letteratura italiana » (Firenze, 1923) e la fortunata « Grammatica degli Italiani », redatta in collaborazione con Ciro Trabalza (Firenze, 1934).

posso dormire, è meglio alzarsi e far qualche cosa » sente improvvisamente nella stanzetta una voce che riempie il luogo con gran meraviglia del buon Giusto. « Che voce sent'io? Chi è là? Che è questi che mi zufola agli orecchi? Che abbia io qualche poco di scesa nel cervello? ». La voce continua. Il vecchietto stupefatto non sa raccapezzarsi. « Oimè, ella scolpisce le parole ed è nel mio capo. Che cosa sarà questa? Gesù Gesù ». La voce rinforza. Giusto fa gli scongiuri, si segna. Infine la Voce gli si rivela per la sua Anima, con quel che segue.

Ditemi se non è ritratta bizzarramente (ed io non ho fatto che riassumere alla meglio) la meraviglia di un ignaro che per la prima volta avesse sentito, nel silenzio della sua camera, prorompere le parole, la voce di una radio trasmissione!

La digressione non è estranea al chiarimento circa il mio soggetto; vuol significare come, se si deve per necessità appoggiarsi ad elementi letterari, i quali, del resto, contribuiscono alla maggior divulgazione popolare di un'arte che in fin di conti deve essere anche cultura, appoggiamoci a scrittori di vivace fantasia ed anche meno noti, meno compromessi dalla secolare o universale ammirazione.

Il soggetto da me elaborato avrebbe, certamente, gravi difficoltà di realizzazione e forse dovrebbe essere reso a colori *o con* cartoni animati. *(Il far parlare gli animali da attori con teste di bestia è un mezzuccio teatrale di una certa efficacia ma troppo abusato).*

Queste mie pagine sono un racconto senza conseguenze.

Si veda a principio un panorama arioso e solare, primordiale, solitario, della costa attorno al Promontorio Circeo. Scogliere e grotte: mare agitato. Spume contro le rocce. Passano via via durante questi primi quadri sfondi di selve, di paesaggi boscosi direttamente e concretamente còlti sui luoghi, oggi come nei millenni trascorsi del mito, implacabilmente uguali.

Arrivano alla costa affranti, ansiosi di raggiungere una terra Ulisse coi compagni superstiti, seminudi, scampati al naufragio. Poche parole scambia l'Eroe coi suoi. Si spargono per le scogliere scrutando l'orizzonte: accendono fuochi per asciugarsi: cercano invano di che ristorarsi. Giacciono poi stanchi sulla terra fra i cespugli radi e spinosi; alcuni mangiano avidamente i pochi corbezzoli che trovano sugli albatri sorgenti in riva al mare. Si assopiscono a poco a poco. Un breve commento musicale accompagna il loro affannoso sonno insieme col ritmo e il gorgoglìo incessante del mare. Sorge l'alba e Ulisse, svegliandosi, con una distensione delle vigorose membra, a poco a poco riconosce i luoghi, i compagni ancora giacenti e se stesso. Ha nel volto una stanchezza profonda come l'essere michelangiolesco che raffigura l'Aurora nelle Cappelle Medicee di San Lorenzo a Firenze. Altri dei compagni, mentre si svegliano, hanno anch'essi qualche cosa di adagiamento plastico, tipo figura in bronzo di un fiume, abbozzo di Michelangiolo (Accademia di Firenze) o di piegato in se stesso come la cariatide forse michelangiolesca, calco dell'originale esistente a Liverpool.

Ulisse prende una decisione; afferra l'asta di rame e l'affilato brando, e, a grandi passi, eretto, sicuro, si incammina verso una cima di un poggio vicino e di là scruta il paesaggio circostante.

Vede, dentro una selva profonda, una grande abitazione indicata da un fumo che sale. Tutto il luogo è cinto di annose querce.

Ritorna rapidamente indietro e raggiunge i compagni che disperati, delusi, non sanno che cosa fare. L'infecondo mare azzurro si distende infinito, deserto e con le onde batte la scogliera, inesorabilmente. Ulisse vorrebbe parlar loro e confortarli, dicendo che lì presso c'è una nascosta abitazione; ma essi non lo ascoltano: si agitano e invocano da lui cibo e speranza.

In quel mentre, traversa i cespugli, infrascandosi, un grandissimo e celere cervo. Un grido si leva dai petti stanchi e Ulisse con fulminea mossa lancia sull'animale la sua asta. Il cervo, trapassato da parte a parte, cade, mandando un alto grido e si contorce negli spasimi dell'agonia. Ulisse accorre e mette il piede sulla bestia; ne estrae la sanguinosa asta: quindi strappa virgulti e giunchi, li attorciglia, ne compone una lunga e forte fune e con quella lega i piedi del cervo ucciso. Poi se lo carica sulle spalle e raggiunti i compagni che si affollano giulivi intorno a lui li rincora con animose parole. Il cervo viene arrostito: intorno i naufraghi aspirano il delizioso odore che se ne sparge. Uno di essi che aveva in una grossa zucca salvato una dose di denso vino saltella con essa intorno all'animale che gira infilzato in un ramo di pino sui rami secchi accesi. Fino a sera Ulisse e i suoi banchettano allegramente finchè sazi si sdraiano novamente per il riposo.

Alla nuova alba, Ulisse li sveglia e manifesta la sua decisione di andare a scoprire la casa intravista nel profondo della selva al di là del monte.

Sorgono aspri dissensi fra i compagni; c'è chi è contrario ad ogni esplorazione ricordando le tristi vicende del passato e la grotta del Ciclope, il nefando mangiatore di uomini. Il ricordo dei morti è sui volti: tutto intorno una grande mestizia. Le voci si rifanno aspre; corrono insulti. Ulisse con energia si impone; fa cessare i clamori.

Divide i suoi uomini in due schiere uguali; di una prende lui il comando, l'altra affida al prudente (troppo prudente quasi vile) Euriloco. Quindi, cavatosi l'elmo (che ha conservato nel naufragio) agita entro di esso le sorti, con due foglie di cerro su cui ha inciso un numero. Esce dall'elmo la sorte di Euriloco. Questi, riluttante, con nel volto presagi di sventura, obbedisce e si avvia con una ventina di compagni sulle cui facce traspare un'angoscia indicibile.

Ulisse e i rimasti stanno preoccupati in attesa. Una pausa misteriosa e pungente: riempita dal continuo rumore del mare e dal vento che scuote con rabbia i virgulti e gli alberi circostanti. Poco dopo ritorna disperato, affannato, Euriloco il quale per lo spavento e la sofferenza non riesce a dire una parola: poi narra a rotte frasi, singhiozzando, le cose terribili che sono successe. Laggiù c'è una bellissima misteriosa donna, una dea, una maga, chissà, che ha accolto con canti e dolcissimi inviti gli uomini.

Euriloco accenna con gesti, con mimica dolorosa, al di là del monte che grava sulla riva. Ulisse e i compagni accigliati, pensosi, sgomenti, lo circondano. Euriloco narra ancora. (La scena, il quadro della narrazione di lui si snodano appena perchè solo in seguito si dovrà chiaramente vedere Circe e la sua grotta e la sua magica potenza). Narra dunque Euriloco che lui si è trattenuto, sospettando di qualche cosa, all'ingresso dell'abitazione misteriosa dalla quale usciva il dolce, inebriante canto di donna. I suoi compagni erano entrati. Nascosto dietro il limitare Euriloco aveva assistito alla scena. La donna li aveva messi a sedere su ricchi sgabelli e aveva fatto mescere loro latte rappreso, bianca farina in miele liquido e vini prelibati a cui era stato aggiunto un succo fatale. Appena avevano bevuto la Donna li aveva battuti con una sua verghetta ed essi, orrore, orrore, dice Euriloco, si erano subito cambiati chi in porco, chi in cane e in altri vari animali. Poi erano stati spinti dalla maga dentro una stalla.

(Il racconto di Euriloco è stato obbiettivato a rapidi tratti ma come dentro una nebbia che ne vela i particolari).

Il mistero si addensa nei cuori di Ulisse e degli ascoltatori. Il vento nella selva e il rumore del mare sembrano segni di terrore e di ansia. Il mare unisce la sua voce cupa e gorgogliante. Ulisse, dopo un momento di riflessione dolorosa, si alza in tutta la forza e la grandezza dell'animo suo. Si getta sulle spalle il grande arco, brandisce l'acuta spada d'argento e ordina ai suoi di seguirlo. Tu — dice a Euriloco — facci la strada. Euriloco grida: Ah, no! Ulisse, tutto ordinami fuori che questo. Anzi, o grande Eroe, ti supplico di non andare incontro a questo destino spaventoso: rimani e fuggiamo.

Ulisse lo guarda con sdegno misto a compassione e lo lascia stare, dicendogli ironicamente che beva pure il vino che è restato della cena della sera avanti con le briciole del cervo. E decide di andar solo.

I compagni insultano, sbeffeggiano Euriloco e supplicano Ulisse di condurli con sè. Ma Ulisse è ormai inflessibile e si muove risoluto verso la salita del monte.

* * *

Ulisse si è avvicinato cauto alla casa misteriosa.

Lungo il cammino trova un bellissimo giovinetto, in aspetto di pastorello che lo guarda con occhio attento e carico di intelligenza e prescienza. Chiede di dirgli cose di grande importanza e gliele comunica parlandogli all'orecchio. Ulisse via via che ascolta manda segni di alta meraviglia, di sorpresa e anche di maliziosa soddisfazione. Passano sulla eroica ampia faccia le impressioni vibrate di ciò che egli farà in seguito. Il pastorello strappa dal suolo alcune erbe e le dà ad Ulisse il quale sta per ringraziarlo e stringerlo fra le braccia per riconoscenza ma il giovinetto sparisce quasi inghiottito dalla selva.

Ulisse è ora davanti a un'alta e strana abitazione. Una porta di quercia durissima con larghe borchie scolpite sbarra quasi tutta la facciata. Di dentro si sente un canto dolcissimo, incitante che penetra nel cuore di Ulisse.

Ulisse si domina, alza la voce davanti alla porta: chiama, chiede di entrare. La grande porta si spalanca e una luce sfolgorante scaturisce dal di dentro accendendo la cupa profonda selva tutto all'intorno in un grande contrasto di luce e di ombra. Ulisse si trova dinanzi a Circe, la bellissima dea, la figlia del Sole, che si alza da un suo sedile dorato e con lusinga affascinante, con largo gesto delle mani, invita ad entrare il visitatore e gli accenna di sedersi.

Son di fronte in primo piano le due figure e poi i due volti di Ulisse e di Circe. Ulisse in aspetto eroico ma rabbuffato quasi nudo malamente ricoperto di foglie di quercia e di frassino.

Circe dalla chioma crespa; maestosa e formosa, dall'ampio collo che scende al petto possente contenuto dalla serica veste. Ha in mano la verga magica. I volubili ondeggiamenti del ricco mantello orlato d'oro, sfavillante di rosso intenso, a larghi fiorami, non impediscono di intuire la dovizia del corpo e le sensuali movenze di esso.

Alle sue sottane animali d'ogni specie la blandiscono, grugniscono, strisciano; essa li placa gettando loro ogni tanto ghiande, carrubi, pezzi di carne sanguinolenta che un'ancella le porge da una cesta.

(La *Circe* di Dosso Dossi della Galleria Borghese può tracciare molti particolari della figura esteriore).

Il suo sguardo vivo, penetrante si illumina, sprizza di perversi bagliori. Attorno ad Ulisse con moine vezzose si aggirano alcune giovani ancelle rivestite di un velo sottile. Portano tazze colme d'acqua e di vini, canestri aurei con frutta, tappeti di porpora, tovaglie di bianco lino. Circe con signorile maestà offre all'ospite una tazza piena della bevanda incantatrice che Ulisse beve, guardando la maga fissa negli occhi. E il filtro non opera su di lui perchè egli è reso incolume dall'erba prima ingoiata.

Circe, appena vede che ha bevuto, mutando contegno e aspetto, assumendo un terribile volto, lo tocca con la verga e grida: « Giù a terra, striscia coi tuoi per sempre sulla nera terra e va' nel porcile, o incauto figlio dell'uomo ».

Ma Ulisse, rapidamente, sogghignando, alza la spada e si scaglia contro la donna.

Circe manda un grande grido, strano, lungo e gettatasi ai piedi di lui gli abbraccia le ginocchia; lo guarda con ammirazione, implorante; gli manifesta il suo amore appassionato.

« Mi hai vinta, mi hai vinta, gli dice. Gli dèi ti hanno aiutato, ma devi essere un eroe, un'anima invitta ».

Le ancelle rimirano stupefatte. E cacciano via con bastoni gli animali che se ne vanno grognando alla rinfusa. Circe si alza lentamente, figge il suo nello sguardo di Ulisse. Questi la incalza, la spinge verso un letto ricoperto di molli piume che è in un angolo dell'aula e la getta sopra con violenza.

Circe sorridendo si abbandona e cerca di carezzare Ulisse.

Questi continua a sbatterla tra le sue braccia. Le ancelle si ritirano pian piano. Le vesti di Circe si scompigliano e si stracciano; e si vede parte del suo corpo meraviglioso.

Son passati alcuni giorni, alcune settimane.

Circe è mollemente adagiata accanto ad Ulisse e circonda con le bianche e rotonde braccia la bella testa di Ulisse.

Le ancelle ora sono intorno a loro e portano unguenti, cibi ristoratori, frutta squisite. Ulisse appare deterso da ogni bruttura; lavato, unto di profumi preziosi, vestito di una tunica ricamata, splendido nella sua virile gagliardia.

Una luce sfolgorante cade sulle due figure.

Circe lo carezza, lo tocca nelle forti membra.

Ulisse le chiede di partire e che prima essa faccia ritornare uomini i suoi compagni trasformati in bestie. Circe acconsente.

Tutti e due escono all'aperto. Stretti l'uno all'altro.

Dalla stalla vengon fuori schiamazzando gli animali e si accostano mugolando, guaendo, frignando alle sottane di Circe.

Questa, prima di ridonar loro l'umana forma, dice ad Ulisse che li interroghi; Ulisse se ne maraviglia; ma essa sommessamente gli dice che occorre sapere se essi vogliono ritornare uomini.

Ulisse sorpreso crede che Circe voglia opporre impedimenti e si rabbruschisce. Ma essa insiste. E Ulisse allora dice: « È vero, sentiamo ». Circe tocca via via i vari animali e dà loro la facoltà di poter sentire le parole di Ulisse e di rispondere con voce umana.

Ulisse si avvicina a una talpa. Questa con gran sorpresa di Ulisse dichiara di non voler più tornare uomo. Sta bene così; senza vedere più nulla del mondo, stando sotto terra tranquilla, senza desideri, trovando subito tutto quello che le occorre per vivere, non pensando più a nulla, assolutamente a nulla.

La talpa si rannicchia, si nasconde, fa tutti i movimenti propri del suo istinto.

Circe sorride e Ulisse con lei procede avanti. Si avvicinano ad una serpe. Anch'essa dice di volere restare serpe. Non ha più così timore di malattie, di indigestioni, di noie per procurarsi il cibo e l'esistenza. Ha imparato che bisogna bere, mangiare soltanto quel poco che è necessario alla conservazione ed ha imparato parecchie altre cose ancora. « Noi serpi ci curiamo in modo semplicissimo; non cerchiamo mai complicazioni. Non spendiamo nel vestire. Quando viene la primavera e ci sentiamo tutta la pelle raggrinzita, dura, addosso, per essere state l'inverno ferme e raggomitolate sotto la terra mangiamo semplicemente un po' di finocchio e quella scorza dura se ne va subito da sè. E ci divertiamo anche qualche volta a pungere e far male a quelli che ci pestano coi loro piedi grossolani ». (Si vede una scenetta simile).

La serpe striscia, guizza, si contorce allegramente nel dir tutto questo.

La lepre, il caprone, il cervo, il porco rispondono su per giù nella stessa maniera: (si vedono i loro atteggiamenti resi vicini e particolareggiati, un po' buffoneschi).

Ecco il leone, che è inorgoglito di esser qualche cosa tra gli animali mentre da uomo non ero che un tuo minimo compagno, Ulisse, — dice — ero l'ultima ruota del tuo carro trionfale.

Circe accarezza la criniera del leone il quale si divincola dal piacere.

Ulisse sempre più meravigliato, dolente, deluso, si avvicina agli altri animali.

Galoppa per la selva un cavallo. Toccato da Circe si ferma.

Risponde e parla. Anche lui è lieto, molto lieto, di poter essere libero da ogni impaccio sociale, economico, morale; di poter correre quanto vuole per la selva alla impazzata, nitrendo; correre quanto vuole per la selva e accovacciarsi quando è stanco presso la mangiatoia della stalla.

Guaisce un cane ed anche con lui Ulisse continua l'esperimento.

Il cane si striscia attorno a Circe e lecca le mani di Circe. « Son contento, Ulisse, tanto contento d'essere un cane. Buh, buh. Scusami sai. Ti dico il vero. Buh, buh ».

Scodinzola giulivo, sgambetta, ne fa di tutti i colori.

Alza perfino una gamba e sta per fare qualche cosa addosso ad Ulisse il quale, vinto anch'esso da quella comicità, ride. E Circe con lui, sogghignando dignitosamente.

Passa a volo una rondine.

« Ulisse, Ulisse; ho imparato tante cose a diventare una rondine! Tu sapessi come voglio bene ai miei nati, io che dei figlioli non mi prendevo da uomo alcuna cura. Lo sai; anzi, quando venni con te, alla guerra di Troia, mi parve di essermi liberato da una seccatura a lasciare in Grecia la mia famiglia. Tu vedessi come so fare i nidi! In un momento; mi bagno nell'acqua, poi mi rivoltolo tra la polvere ed ecco fatta la calcina che voi uomini mettete insieme in molto tempo. Pulisco il nido ben bene, imbocco i figliolini, e non mi par vero la sera al tramonto di tornar da loro, trillando di gioia.

Ulisse disperato si mette a sedere sur un tronco d'albero.

Circe lo conforta ma alle ancelle sue fa, di sopra la testa, cenni di scherno e di soddisfazione.

Si sente intanto un gran frascare tra la selva e si avanza lento lento un elefante. Anche a lui vien dato il dono di parlare.

Trae allora un gran sospiro; alza e abbassa la proboscide; si strofina ad Ulisse.

« Ulisse, Ulisse, grazie, grazie. Salvami da quest'obbrobrio. Ridammi la mia forma, la dignità, la proprietà dell'intelletto umano. Ulisse, Ulisse! ».

« Finalmente, finalmente, dice Ulisse. Ti riconosco alla voce. Aglafèmo. E non poteva essere che così. Tu, prima di venire con me alla lunga avventura, eri uno che aveva studiato, mi pare. Sapevi il valore delle cose e della condizione umana ».

« Sì, Ulisse. Non ricordi? Te l'ho detto altre volte. Ero un professore di filosofia ».

Tutti gli altri animali scoppiano in un cachinno infernale. Aglafèmo non si scompone, grida forte: « Eravate bestie anche quando pareva che foste uomini ».

Il cachinno, le urla riempiono la selva, arrivano al cielo.

« Orsù — continua Aglafèmo, — Ulisse, dì a codesta temibile dama che mi tolga da queste insopportabili e vergognose membra ».

Circe gli si avvicina e fattasi portare degli unguenti li passa sopra il corpo dell'elefante. A poco a poco Aglafèmo riprende la sua figura umana venerabile, con tanto di dignitosa barba.

Tutti gli altri animali schiamazzano, frignano, berciano, scuotono le pulci attorno alle sottane di Circe, cercano di prenderle le mani per leccarle, strofinarcisi sopra. Anche il leone ruggisce in falsetto.

Ulisse seguito da Aglafèmo si congeda da Circe. Le loro mani si stringono a lungo. Ulisse si allontana. Circe teneramente e un po' dolente lo guarda allontanarsi a poco a poco. E attorno a lei gli animali riprendono la loro danza indiavolata.

ETTORE ALLODOLI

Rassegna della stampa

PRIMI GIUDIZI SUI « CINQUE CAPITOLI SUL FILM » DI LUIGI CHIARINI

S'è parlato l'ultima volta di un'operetta destinata ai soggettisti cinematografici: libro tutto pratico, e dove le ragioni dell'arte, dell'arte vera, senza maiuscole (diffidate sempre di chi vi parla dell'Arte con la maiuscola) erano, non diremo sacrificate, ma candidamente assenti. Cioè, vi si parlava d'Arte, ma quel che per arte vi si intendeva con l'arte aveva poco à che fare: con l'arte, intendiamo, frutto di intuizioni e sentimenti genuini, profondi e non di quella attività combinatoria molto a torto confusa con la fantasia.

Ora ecco che per coincidenza provvidenziale ci viene offerto il destro di parlare invece di un libro che è tutto una viva polemica in favore delle ragioni dell'arte cinematografica, anzi, diremo, dell'arte nel cinematografo: che non è la stessa cosa. Un libro di ragionamenti e deduzioni tutte chiare quanto perentorie; e tanto maggiore perciò il piacere che autore ne sia un italiano, e per di più, un italiano che ha un incarico ufficiale, delicato e importante quale è quello di dirigere il Centro Sperimentale per la Cinematografia: che come si sa ha per principale funzione di formare i nuovi quadri tecnici e artistici del nostro cinema.

Il libro di Luigi Chiarini, che esce or ora alle stampe, consta di cinque capitoli dedicati ciascuno a un particolare aspetto e problema, e porta per titolo appunto « Cinque capitoli sul film » (Edizioni Italiane, Roma). Taluno di questi capitoli era stato in parte e in forma meno completa pubblicato nella rivista, per l'appunto, del Centro Sperimentale, « Bianco e Nero »: comunque ciascuno di essi affronta, nella forma più energica e aliena da compromessi, il tema prefisso, portandovi la chiarezza di una mente formata al ragionamento, avvertita delle esigenze della estetica, che si muove insomma a proprio agio nei domini della cultura e del gusto. Elencare i titoli dei cinque scritti vale già a dare un'idea del contenuto del volume: I. « Equivoci e pregiudizi sul cinema »; II. « L'attore »; III. « Il sonoro »; IV. « Il problema morale »; V. « Arte e industria ». Ognuno di essi è redatto in forma assai stringata e senza sviluppi amenamente discorsivi, sì che la materia risulta densa, e non facilmente riassumibile: non si potrà dunque che accennarvi per sommi capi. Ma già dalla breve e succosa prefazione ci si rende conto con esauriente chiarezza della posizione dell'autore, e delle idee per cui egli si batte.

« In qualunque cosa tu non cerchi altro che piacere, tu non lo trovi mai: tu non provi altro che noia e spesso disgusto... ». Da questo pensiero leopardiano uno dei pilastri di quel sistema acerrimo inteso alla negazione di ogni felicità presente e positiva, in quanto ricercata come tale, prende le mosse Chiarini, per spiegare come « questo è un equivoco che, purtroppo, pesa molto sullo sviluppo del cinematografo in senso artistico e, di riflesso (non è un paradosso), sul suo affermarsi come fatto industriale ». (I produttori diranno che a

pensarla così sono i soliti utopisti: ma, manco a farlo apposta, ecco qui una statistica di questi giorni, concernente i giorni totali di programmazione, e quindi in diretta proporzione il successo finanziario dei film italiani dell'ultima stagione. Orbene, tra i sei o sette che di gran lunga sorpassano gli altri, venendo in testa al gruppo, non ce n'è nemmeno uno di quelli fatti e concepiti per il solo divertimento; son tutti film intesi e realizzati con fini artistici: con che non si vuol negare naturalmente un posto al sole, anzi al buio, anche a quegli altri: è l'abuso, e quasi l'ossessione, che disturba).

Dice dunque Chiarini che « i produttori per correr dietro al guadagno orientano la loro produzione verso il divertimento fine a se stesso, pensando che sia questa la strada giusta per raggiungere il maggior numero di incassi. Di qui il deficit dell'industria cinematografica, perchè quelle commedie comico-sentimentali, quegli oleografici polpettoni in costume, quelle incisioni fotografiche di melodrammi, fatti esclusivamente con lo scopo di divertire, possono distrarre per un momento, ma finiscono sempre per ingenerare noia e disgusto. Le parabole degli incassi di questi film, parabole sempre decrescenti, dovrebbero essere istruttive, ma non lo sono... ». E poi « la verità è che si raggiunge il consenso generale del pubblico (alla preparazione filologica della persona colta, l'uomo semplice supplisce con una più intuitiva e calda umanità) solo sul piano dell'arte». Sicchè « se una battaglia buona c'è, dunque, da fare per il cinema, una causa giusta da difendere, questa è quella dell'arte. Il cinema italiano, se vuole affermarsi, deve tornare alla forma, deve ricercare il linguaggio cinematografico, deve valersi dei mezzi espressivi propri del cinema... Il cinema più che avere indicate strade da percorrere (argomenti da trattare) ha bisogno di prendere conoscenza di se stesso, dei suoi mezzi, dei suoi valori ». E finalmente: « Il cinema è troppo ingombro di problemi pratici, commerciali. industriali, organizzativi, tecnici, per cui il vero problema, quello centrale, quello artistico finisce per essere soffocato, trascurato. *Eppure in esso è anche la soluzione degli altri* »: abbiamo sottolineato queste ultime parole che riassumono a puntino la posizione dell'autore, e da cui discendono tutte le sue affermazioni e convinzioni, riguardo ai problemi particolari.

Così, nel primo capitolo, «Equivoci e pregiudizi sul cinema » egli confuta soprattutto quella credenza ingenua e pur così diffusa nel «soggetto » come qualcosa di per sè stante, in bene o in male, al di qua della realizzazione propriamente cinematografica: mentre esso non è che un mero « contenuto » e dunque qualcosa di artisticamente inesistente sino a che non si sia concretato in una forma. (In un altro capitolo, per altro, egli fa giustizia di quel pregiudizio teorico secondo il quale l'artista creatore, nel cinema, sia necessariamente il regista « poichè si sa che nel complesso artistico che realizza un film, volta a volta possono dominare il soggettista, il regista, gli stessi attori e lo stesso direttore di produzione »). Egli perciò è contrario alle cosidette « sceneggiature di ferro » cioè stabilite nei minimissimi particolari, e nelle quali il film sarebbe già virtualmente determinato, e la realizzazione una semplice traduzione in immagini (un mito, questo, che probabilmente non si è mai realizzato).

Nel capitolo su « L'attore » egli espone le sue idee sulla recitazione in genere e su quella cinematografica in ispecie. Si sa del resto che del problema dell'attore la rivista « Bianco e Nero » si è più di una volta occupata, con scritti originali e antologie di cui ci siamo ripetutamente occupati. Nel terzo capitolo, dedicato al sonoro, sono esaminati i problemi che questo ritrovato pone al creatore in sede estetica, le sue possibilità trascendenti la mera imitazione, derivanti dall'uso del sincronismo e dell'asincronismo dei suoni con l'immagine: quindi la funzione della musica nel film.

Nel quarto capitolo, dedicato al « Problema morale », egli insiste sul fatto che la moralità di un'opera non è nella tesi che

vi viene esposta, ma nella maniera e nella realizzazione artistica, nella convinzione che la ispira. Così, « nel cinema, che è opera, come ognun sa, di collaborazione, la preventiva enunciazione di una tesi ha il solo scopo di portare sullo stesso piano i differenti collaboratori sì da consentire una unità di ispirazione ». Nell'ultimo capitolo infine sono ribadite le ragioni anche pratiche di una preminenza del motivo artistico, nella creazione cinematografica, se si vuole avere opere vitali.

Ma poichè qui si è potuto procedere solo per brevissimi accenni, non mancheremo di tornare ove occorra sulle idee di Chiarini, trattando di particolari problemi da lui toccati.

ALBERTO ROSSI

(*Gazzetta del Popolo*, 9 ottobre 1941).

* * *

Qualche giorno fa, intento a svolgere una attività cosiddetta pratica nel campo del cinema, meditavo intorno alla necessità di una coscienza di quest'arte, necessaria in un momento come questo, in cui superiori autorità aiutano con mezzi e accorgimenti diversi lo svolgimento di una industria del cinema in Italia. Io pensavo infatti che ogni ausilio sarebbe vano o perlomeno inefficace, o non tanto efficace come potrebbe, qualora da parte degli artisti che creano i film non vi fosse la chiara, genuina e immediata esplicazione di virtù artistiche autentiche, virtù s'intende specifiche, non provvisorie, e occasionali. Mai s'è visto, come oggi, tanti avvicinarsi al cinema: invogliati, molti, da agi e guadagni; ma quanti sospinti verso questa via da intime necessità di esprimersi in un linguaggio artistico tanto ricco di possibilità espressive? A noi piacerebbe che tutti coloro che si avvicinano al cinema o che attualmente stanno operando nel mondo cinematografico, fossero suggeriti a creare film da necessità spirituali e non da opportunità speculative.

Nel periodo che va dai primi esperimenti in cui soltanto la tecnica predominava, all'epoca in cui cominciavano ad apparire i primi film in cui un linguaggio artistico nuovo affiorava conquistando a poco a poco gli spettatori, la gente del cinema cercava spesso, sì, l'arte: si affannava anzi a creare opere più che decorose e addirittura opulente, ma era un'arte spesso cercata fuori, nello sfarzo esteriore, nelle didascalie scritte da poeti, non nelle specifiche caratteristiche del film. È questo l'errore che, nei primi vent'anni di vita del cinema e spesso dopo, ha determinato grossi equivoci, ancor oggi esistenti, che paiono in alcuni addirittura radicati; specie in persone che sogliono, per ovvie ragioni, tirar l'acqua al proprio mulino. Ed è bene perciò che tali pregiudizi ed equivoci vadano tolti di mezzo, e si spieghi ancora una volta, con la dovuta chiarezza in un momento che si può facilmente definire come di transizione, quale sia la natura del cinema.

Giunge perciò a proposito il volume di Luigi Chiarini, *Cinque capitoli sul film*, che parte a considerare gli equivoci e i pregiudizi da sfatare. Proprio per il suo carattere teorico, il volume può rendere un utile servigio alla pratica; la quale, in nessun modo, può prescindere da una chiara base teorica, qualora non si voglia davvero ritenere per buono l'assurdo che il cinematografo vale un altro mestiere e che creare dei film equivale a fare un paio di scarpe. Questo assurdo concetto ed altri analoghi non meno divertenti, sono molto in voga in quegli ambienti dove i registi si ritengono magari in dovere di non conoscere il clima spirituale dell'epoca in cui si svolge il film in costume che stanno realizzando, e i soggettisti si ritengono creatori del film per il solo fatto di aver espresso in dieci fogli dattiloscritti i motivi di un intreccio.

Nel primo dei « cinque capitoli », Luigi Chiarini tende appunto con uno stile arguto e vivace, ma non per questo meno preciso, a definire quale sia la natura del film e come quest'opera d'arte del cinema debba nascere fin dal primo momento in unità spirituale nella mente del regista, nei

suoi modi espressivi caratteristici. Non vi possono essere buoni o cattivi soggetti, ma vi saranno sempre buoni o cattivi film. Il cinema è « una forma d'arte, autonoma, con propri mezzi di espressione, capaci di realizzare completamente il sentimento dell'artista e risolverlo nell'immagine e nel suono ». La regìa va quindi intesa come creazione del film, non come esecuzione o realizzazione di un'opera precedentemente formata: ché né il soggetto né la sceneggiatura posson dirsi tali, in quanto mancano proprio del requisito fondamentale per essere opere d'arte: cioè quello di essere espresse in un linguaggio artistico.

Nell'ultimo capitolo dedicato ai rapporti tra arte e industria, e cui accenniamo a questo punto per certe analogie col primo, Chiarini parla ancora di regìa. Ma mentre all'inizio del volume sostiene che la creazione del film consiste nella regìa, qui dice: « L'industrializzazione del processo creativo del cinema porta spesso alla conseguenza che l'industria affidi la creazione del film non all'artista, ma al tecnico che dell'artista, invece, dovrebbe essere il collaboratore. Ora, fra questi tecnici, nella maggioranza dei casi, vanno posti i registi che, in genere, sono uomini soltanto capaci di realizzare un film e non un'opera d'arte. E dicendo realizzare un film vogliamo diferirci esclusivamente alla esteriore tecnica cinematografica e non alla tecnica artistica ». La quale enunciazione potrebbe ad alcuno parere contradditoria rispetto ai concetti espressi nel capitolo primo sugli equivoci e i pregiudizi. Senonchè essa non è altro che la denuncia di uno stato di cose e un implicito invito a coloro i quali abbiano « la visione, l'immagine interiore dell'opera d'arte da creare », a impadronirsi della tecnica cinematografica, che diventerà in tal caso tecnica artistica. E quando tale visione dell'opera d'arte sia concreta e chiara, la tecnica del cinema riuscirà facile da apprendere. Lo spauracchio della tecnica non può sussistere, è stato messo in piedi per coprire i comodi equivoci di cui s'è detto.

Ben venga dunque tale invito all'arte del film, in un momento come questo. Invito a nuovi registi-creatori, invito a nuovi attori, invito a nuovi collaboratori tecnici; invito agli altri che già stanno operando nel cinema, a fare un esame di coscienza.

Potrà essere non disutile, infatti, nè agli attori già apparsi sullo schermo, nè agli aspiranti attori e attrici leggere, di questo volume di Chiarini, il capitolo dedicato all'attore; così come ai tecnici del suono ma meglio ancora ai registi, potrà riuscir di qualche vantaggio leggere le pagine dedicate al sonoro.

Un altro capitolo è infine dedicato ai rapporti fra arte e morale.

Chiarini cita una lettera che gli è pervenuta, d'un onesto lavoratore, il quale « desiderava il film in cui perisca il giusto, sia sconfitta la virtù e dannata la bontà. Questo, egli diceva, non tanto perchè risponde a una visione realistica e pessimistica della vita, quanto perchè il popolo italiano, fondamentalmente buono e pieno di sentimento, si commuove a tale tragedia ».

Poichè oggi, da più parti, si manifestano i segni di una volontà di « far bene » nel cinema, perchè di questa arte si comprende se non altro la grande importanza che può avere nel settore della propaganda, il volume di Chiarini può davvero aiutare a far meglio; ove, si intende, si inizi la lettura senza preconcetti di sorta; e, in tal caso, se taluno fosse di preconcetti troppo ricco, sarebbe consigliabile che cercasse di liberarsene, tagliando intanto le pagine, guardando le figure: che sono scelte con accortezza e buon gusto e sono inedite, originali, perchè tratte direttamente dai fotogrammi di alcuni film notevoli e importanti.

FRANCESCO PASINETTI

(*Cinema*, 10 ottobre 1941).

* * *

Dal produttore che ti prende sottobraccio e strizzandoti l'occhiolino dice del suo ultimo film: « Intendiamoci, non ho mica vo-

luto fare dell'arte », come a dirti: mica sono scemo, io; al giovincello che invasato ti parla di sequenze, ritmi, asincronismo eccetera, per infine trionfalmente concludere: « Macchè letteratura, musica, pittuda: il cinema è la vera arte del tempo nostro » (quando, il disgraziato, non ti dica che è l'arte « più grande »): quanti equivoci, quante affermazioni almeno gratuite! E alla base di tutto sta l'intelaiatura pratica del cinema stesso. Se, per creare un film, occorressero i mezzi pratici necessari per dar vita a un romanzo o a una sinfonia, a un quadro o a una statua, chiunque potrebbe facilmente provarsi a comporre il suo film. Là bastano alcune risme di carta e un po' d'inchiostro, o una tela con un po' di colori, o un trespolo con un po' di creta; qui, la cosidetta « materia prima » si traduce in cifre con sei zeri. E un mecenate che volesse fare del mecenatismo cinematografico, e senza eccessivi capricci, dovrebbe essere almeno miliardario.

La malattia più cronica del cinema, che ha per postumo ricorrente tutta una serqua di pregiudizi e di errori, e alla quale si deve la superficialità di gran parte della produzione, è quindi il suo mercantilismo. Industriali e commercianti del cinema sono come ipnotizzati da quelle cifre con sei zeri che quotidianamente manipolano; di un'arte dello schermo sovente non suppongono neppure l'esistenza; quando non la ignorano, chissà perchè la temono; il film è soprattutto un oggetto di speculazione; e si creano così i feticci artificiosi e gratuiti dei cosidetti « gusti » del pubblico, vale a dire delle preferenze della clientela che si deve servire. (Non si parla, intendiamoci, di questa o quella cinematografia, di questo o quel periodo: si parla del « fenomeno » cinematografico in sè, come si è venuto delineando nei suoi primi quarant'anni di vita; e le eccezioni fedelmente confermano la regola).

Accanto al mercantilismo, la tecnica. Ogni giorno più complessa, delicata, sottile; e appare addirittura imponente, perchè sempre più provvista di apparecchi, ritrovati, laboratori: tutto un mondo, si dice volentieri, nel quale « ci si perde ». E allora il tecnico lo si saluta come il « fasso tuto mi »; e lo si crede depositario di chissà quali segreti; e, purchè la sua tecnica sia eccellente, lo si invita a ostentarla, a renderla sempre più dispotica, dominatrice.

E poi ancora le interferenze che facilmente si creano, o si crede di dover creare: fra cinema e letteratura (soggetti), fra cinema e musica (commenti), fra cinema e architettura (scenografie), fra cinema e teatro (il dialogo e l'attore), fra cinema e moralità (i postulati della tesi e le esigenze della censura); e infine, a conchiudere il cerchio tornando alla prima constatazione, fra cinema e industria (il successo per il successo, quantità e qualità). Come dice Bekmesser nel secondo atto de *I maestri cantori*, « qui c'è da uscirne pazzo ». In parole povere l'ideale uomo di cinema dovrebbe essere allora così enciclopedico e poliedrico, da rendere assai problematica la sua effettiva esistenza sulla crosta terrestre.

Invece, di film belli, e magari bellissimi, e anche molto redditizi, ogni tanto se ne creano, per la consolazione di tutti. Sono uomini di questo mondo, a crearli; e non hanno il monopolio di cifre astronomiche, o di chissà quali misteriosi laboratori. Sono, semplicemente, degli artisti. Che fanno del vero cinema. Del cinema, cioè, inteso come arte. E le loro opere, a vederle, e a rviederle, e a ripensarle, appaiono semplicissime e complesse, cristalline e profonde, compatte e commosse: come un bel romanzo, un bel poema, una bella musica. Sono quei film che rendono dubbiosi i più accaniti e cocciuti nemici del cinema; ed entusiasticamente gli riconciliano innumerevoli amici. Il segreto di quei film è di nascere dall'intuizione di registi di ingegno che ignorano o hanno in sè distrutto ogni pregiudizio, ogni errore; che hanno una visione assai netta del cosidetto « fenomeno » cinema, valutandone i suoi innumerevoli mezzi; e che quel presunto fenomeno e quei mezzi dimenticano o annullano nella

predominante visione di ritmi, ombre e luci che vuole diventare il loro film.

E' benefico, ogni tanto, ricordare alcuni semplici fatti, chiarire elementi, far piazza pulita di troppe incrostazioni; assai utile è perciò il volumetto che Luigi Chiarini ha testè pubblicato (*Cinque capitoli sul film*, Edizioni Italiane, L. 22), raccogliendovi appunti per lezioni tenute al Centro Sperimentale da lui diretto. I suoi postulati sono ineccepibili; e lo sono perchè si ricollegano alle più recenti tendenze estetiche, alle quali trovano una cittadinanza anche nell'apparentemente funambolico mondo del cinema. So che Chiarini, in alcuni dei nostri ambienti cinematografici, è considerato un teorico ma fossero padroni, quei tali, della loro cosiddetta pratica come questo teorico lo è delle sue teorie; e si costringessero inoltre, quei tali, ad almeno comprendere queste teorie: la loro pratica non poco se ne avvantaggerebbe.

Per il mercantilismo, per la non-arte del cinema il Chiarini ha parole dure, recise. (« Un cinema senza artisti è come una città morta dove corvi e cani randagi vanno tra le macerie ». « E' per l'industriale, una questione di qualità e non di quantità »). Per la tecnica il suo atteggiamento non è meno netto; e man mano che i suoi appunti, in brevi paragrafi succosi, abbandonano questi più generici pregiudizi per addentrarsi in questo o quel problema, si esige allora dal lettore una conoscenza delle singole fasi del lavoro cinematografico, con un presupposto di cultura. Non si teme di citare Leopardi, De Sanctis, Diderot; e sfilano allora molti altri pregiudizi, che la critica migliore d'ogni paese ha da tempo distrutti nei confronti del film, e che qui efficacemente si ritrovano, allineati nella loro fallace vanità. Così, il contenutismo riaffiora nel « mito » del soggetto (soggetti *belli* e soggetti *brutti*, sufficienti da soli a dare l'ottimo o il pessimo film; come se il film, in quanto arte, non fosse forma, espressione, e non questa soltanto contasse, e non soltanto al regista fosse dovuta); l'equivoco letterario del « soggetto » tabù, intangibile da parte del regista, come se questi non avesse ogni diritto a considerarlo un « libretto » per le sue sequenze; la preoccupazione di un intreccio avvincente in quanto complicato, come se il suo vero interesse non fosse nell'umanità delle situazioni, nella vivezza dei caratteri, nel modo, insomma, di raccontare e non nella brutalità della trama; il considerare sovente il regista cinematografico alla stregua di quello teatrale, quando alla ribalta, esattamente come l'attore, il regista è l'interprete di un'opera di per sè compiuta ed esistente, mentre sullo schermo il regista è il creatore di un'opera sua, sulle indicazioni di un canovaccio da lui scelto e assimilato.

Venendo al sonoro, Chiarini precisa meriti e orrori del microfono: dal cosidetto dialogo cinematografico alla piatta aderenza realistica di ogni ripresa sonora, ai frequenti misfatti del doppiato; e naturalmente auspica un uso più duttile e intelligente della prodigiosa cellula foto-elettrica, ricordando risorse ed esempi d'asincronismo. Anche la funzione della musica in un film è semplicemente proposta (non soggezione, e non supremazia: ma elemento fondamentale, ai pari dell'inquadratura o del montaggio); e sono ancora da segnalare le acute paginette che considerano gli aspetti di una moralità cinematografica, tra l'altro denunciano tutta l'immoralità del posticcio e voluto « lieto fine »; e su questa, che è una delle banalità più ricorrenti su gli schermi, si fa innanzi un teste... avanti lettera, Leopardi: « Tragedie o drammi di lieto fine. L'effetto loro totale, si è di lasciar gli affetti dell'uditore in pieno equilibrio; cioè di esser nullo ».

m. g.

(*La Stampa*, 23 ottobre 1941).

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca

URHEBERRECHT IM FILMWESEN

Volkskulturminister Pavolini schliesst mit entscheidender Stellungsnahme die Erörterung über das Filmurheberrecht.

In Bezug auf einen letztens erschienenen Aufsatz unserer Zeitschrift über das Urheberrecht im Film, wendete VKminister PAVOLINI an unseren Direktor einen in diesem Heft veröffentlichetn Brief, dessen Hauptpunkte folgendermassen zusammenfassbar sind:

Das neue Gesetz betrachtet als Urheber einer filmischen Schaffung diejenigen die schöpferisch an der Herstellung eines Films mitgewirkt haben. In Capitani's Anfsatz wird behauptet, es sollte im Film von « Autoren » eigentlich Keine Rede slin: man soll dagegen alle Rechte anerkennen, die jedem gebühren, der schöpferisch in der Erzeugung mitgearbeitet hat, sodass seinen rechtmässigen geistigen und materiellen Ansprüdsen eine befriedigende Anerkennung gebrühre.

In dieser Hinsicht soll eben der leitende Gedanke des Gesetzgebers Klar gestellt werden. Jedermann, des Begriffes des Urheberrechts bewust, wird die Notwendigkeit erkennen, im Film, sowie in jeder Kunst, den Autor als Einzelwesen zu bestimmen. Aber man soll sich nicht an jeden eizelnen Urheber richten, denn eine derartige Lösung der Frage würde nur ein langes Verzeichnis der « möglichen Urheber » hervorbringen und die Einheit der filmischen Schaffung vernichten. Will man dagegen nur im Allgemeinen von Filmschaffenden reden, ohne festzustellen, wen eigentlich das Gesetz als Autor betrachtet, so ordnet man den Richter ab, von Fall zu Fall das zu ermitteln, was der Gesetzgeber selbst bestimmen muss.

Der Gesetzgeber ist vom Begriffe ausgegangen, es gebe in der Filmschaffung vier verschiedene Kategorien. Die erste erfasst das wirtschaftliche Element der Produktion. Das schaffend wirkende Element enthält den Stoff des Films, seine Kinematographische Erzeugung, Synchronisierung, Musik, Künstlerische Leitung, u.s.w. Das dritte Element ist technisch und technisch-künstlerisch: Szenographie, Ausstattungen, Kamera, Ton, u.s.w. Und endlich, die Kategorie der Darsteller. Vier innig zusammenhängende Tätigkeiten, in denen man aber stets den schaffenden Beitrag feststellen kann: diesen schaffenden Tätigkeiten, und niemand anderen gebührt die Urhebersanerkennung. Hat das italienische Gesetz diesen Begriff klar betrachtet? Man kann keine Antwort geben, wenn man zuerst nicht ein grobes Misverständnis beseitigt hat. Manche glauben, der Gesetzgeber habe sich auf natürliche Personen bezogen, als er von Autoren des

Stoffes, der Szenenfolge, der Musik, der Künstlerischen Leitung, Erwähnung macht, während es sich in diesem Falle nur um vier verschiedene Momente des Schaffungsverfahrens handelt.

Ein Film Kann das Werk einer einzigen sowohl wie von hundert Personen sein; darauf Kommt es nicht an. Dam Gesetzgeber ist es nur bemerkenswert erschienen, den Inhalt der schaffenden Tätigkeit festzustellen. Und niemand wird es bestreiten, dass die kinematographische Fassung des Stoffes, die szenische Verfilmung, die Künstlerische Leitung und die Musik zur schöpferischen Handlung gehören. Selbstverständlich bringt eine derartige Fassung viele Probleme mit, und man könnte z. B. die Frage stellen, ob die Mitwirkung des Architekten nur technisch-künstlerisch oder auch schaffend zu betrachten ist. Im grossen ganzen muss man aber zugeben, dass das italienische Gesetz auf tatsächlicher Anschauung begründet ist. die « Momente », und nich einzelne Personen, der Schaffung, sind der Kern des Problems. So fällt auch die Frage weg, welche Berufskategorie in Vordergrund zu stellen sei. Ein Produzent kann unter Umständen eben so gut wie ein Spielleiter oder ein Drehbuchdichter ein Urheber sein, insoweit er als Schaffender mitgewirkt hat: das Wichtige und Entscheidende im Gedanken des Gesetzgebers ist eben die Feststellung eines leitendes Prinzips: die Natur und die Wesenheit der schaffenden Wirkung.

UGO REDANÒ: *Der Film als Kunst: Voraussetzungen und Anweisung zu einer Aestetik des Films.*

Stellt der Film eigentlich eine Form der Kunst vor und welche sind seine künstlerischen Eigenschaften? Die moderne Phisolophie, die das konkrete Werden in Ansicht nimmt, kann das ästhetische Problem des Films nicht vernachlässigen. Die Mannigfaltigkeit der zur Herstellung eines Films notwendigen Elemente, die Bedeutung im Filmschaffen der technischen, industriellen und wirtschaftlichen Faktoren, haben manchen Kritiker überzeugt, der Film sei überhaupt keine Kunst, sondern ein Mosaik verschiedener Kunstfragmente, die der Spielleiter mit Gezuschicklichkeit zu äusserlicher Einheit zusammenbringt: als ob das vorhanden Sein einer Technik die Kunst, die sie gebraucht, ausschliessen sollte und der Preis eines Gemäldes den künstlerischen Wert des Bildes vernichten könnte. Um die Frage zu lösen, muss man das Problem richtig anlegen und uns eben die Frage stellen, ob der Film, im Grunde genommen, und seinem letzten Zwecke nach, als ästhetische Gegebenheit oder als eine andere Realität zu betrachten ist. Ist die Kunst, in sich selbst betrachtet, der tatsächliche Ausdruck einer inneren Bewegung die sich im darstellenden Traum enthüllt und uns mit dem reinsten vollkommenen Genuss beglückt, so müssen wir doch gestehen dass Filme wie « Anna Karenin », « Marguerite Gauthier », « Schneewittchen », u.s.w. die Welt der Kunst verwirklichen und dass also der Film, seiner Zwecke, seiner katharsischen Fähigkeit, seiner schöpferischen Kraft wegen, als Kunst zu betrachten ist. Technik, Industrie und Wirtschaft sind

Mittel in denen der Film keineswegs erlischt. Es bleibt uns nur noch festzustellen, ob der Film eine selbsständige Kunst ist. Da kommt aber der alte und vom modernen philosophischen Gedanken überwundene Streit der Genres in Frage. Den Film können wir folgedermassen definieren: « Film ist die Vorstellung einer dynamisch wiedergegebenen Handlung mittels bildenden Gestaltungen die durch das Auge die Seele des Zuschauers suchen ». Deswegen ist der Film der tauglichste Ausdruck unserer syntetischen und schwungvollen Zeit.

RAFFAELE MASTROSTEFANO: *Einführung zur Didaktik des Films.*

Jede Technik ist die Resultante mehrerer zusammenwirkende Elemente: im Film ist diese Mannigfaltigkeit sichtbarer als in jeder anderen Kunst. « Zu viel Technik »: ein Fehler, der Meinung mancher Kritiker nach; ein Vorteil, wenn man bedenkt, welche Wirkungskraft von der Vielfältigkeit der technischen Mittel der filmischen Darstellung angeboten wird. Das bringt aber auch den Anspruch und die Verantwortung organisatorischer Einheitsfähigkeit mit sich. Infolgedessen ist die Bildung des Nachwuchs eine höchst schwierige und komplizierte Aufgabe die ein den ganzen Geist tief verpflichtendes psychologisches Verfahren fordert um die schöpferische Begabenheit des Filmdarstellers zu vervollkommnen, was eben im Film weit erforderlicher als auf der Bühne ist. Die Didaktik des Films ist also Bildung künstlerischer Persönlichkeiten die imstande sein, die Darstellungsmittel zu schöpferischen Zwecken zu benutzen: man kann um so reichlicher und wirksamer schaffen, desto grösser die Anzahl der zur Verfügung stehenden Ausdrucksmittel ist.

Die faschistische Regierung, die stets jede völkische Energie zu steigern strebt, hat selbstverständlich das Filmwesen nicht vernachlässigt und stets im Rahmen ihrer eigenen Führung geleitet; dazu bemüht sich die Filmakademie « Centro Sperimentale » um das italienische Lichtspielwesen auf die selbstbewuste Ebene der ethischen und ästhetischen Verantwortlichkeiten zu erheben. Die italienische Filmakademie zielt auf die Erschaffung einer vielseitigen und gründlichen Schulung woraus der Einzelne - aber kein für sich allein Stehender, denn isolierte Menschen sind, wie schon Goethe mahnte, von der Universalität, d.h. von der ersten Bedingung der Kunst ausgeschlossen - durch die filmische Didaktik eine eigene Technich verarbeiten kann und danach die Darstellung seiner eigenen dichterischen Welt erzeugen wird. Deswegen soll man ein Milieu, eine Atmosphäre schaffen, worin sich das Bewustsein des Zusammenhanges zwischen Kunst, Genossenschaft und Politik entwickelt und eine neue Weltanschauung entsteht.

Nicht nur Künstler, sondern auch Handwerker gehören zum Nachwuchs. Nicht nur ästhetische Probleme, sondern auch Berufssittlichkeit. Neben der Tradition, das Neue. Eine Menge anspruchsvoller Pflichten, die der « Centro Sperimentale » mit organischer Einsicht erfüllt, um seine eigene Sendung zu verwirklichen, d.h., den Nachwuchs der italienischen Kinematographie mit

einer Didaktik zu pflegen, die den klaren Begriff einer stets reicheren Kunsttechnik hervorbringen wird und, richtend und nicht starr dogmatisch lehrend, den Glauben und das Vertrauen in den geistigen Werten bewahrt.

UGO CASIRAGHI: *Ein Film aus Dostojewskij's « Weisse Nächte ».*

Herkunft: Russland, 1933 - *Regisseure*: Grigori Roschal *und* Vera Sroeva - *Der Stoff ist aus zwei* Dostojewskij's *Erzählungen entnommen* - *Kameramann*: Feldmann -*Musik von* Kavalevski - *Hauptdarsteller*: Boris Dobronravoff *aus dem Moskauer Kunsttheater.* - *Andere Darsteller*: Anatole Gariunoff, Tarassova, Luibovi Orlova - *Produktion*: Soyuz. *Italienischer Titel*: « La tragedia di Jegòr »: *Worte und dichtung von* Corrado Alvaro - *Musikalische Reduktion von* G. Angelo - *Verl.*: Romulus Film.

Ein Artikel über den Verhältnissen zwischen Dostojewskij's Werk und seinen Verfilmungen ist erwartet. Zu oft hat die Lichtbildbühne aus dem grossen Romanschreiber ihre eigene Inspiraitòn geschöpft, und kräftige ihm teilweis zu verdankende Erzeugungen hervorgebracht. Nicht nur aus Dostojewskij's Meisterwerken, sondern auch aus seinen verschiedenen kleineren Erzählungen, die er dem Wege seiner wunderbaren und fieberrhaften Tätigkeit entlang ausstreute, und in denen ein durchsichtiges Milieumotiv erscheint, hat man reichlichen Filmstoff erhalten.

Am 17 Dezember 1846 schreibt Dostojewskij in einem Brief: « Eine Menge Arbeit belastet mich und ich habe dazu Kraewskij versprochen, ihm gegen den 5 Januar den ersten Teil meines Romans « Netotschka Nezwanow » zu liefern ». Der Roman der kleinen Netotschka ist deutlich unvollendet und nachlässig, er entwickelt sich offenbar ohne leitende Richtung. Im ersten und dritten Kapitel entwirft der Verfasser die Gestaltung eines höchstbegabten Violinisten den sein eigener Charakter ruiniert: die Schilderung ist ausgezeichnet gelungen, auch weil sie reine autobiographische Züge enthält. Aus diesen zwei Kapiteln hat man eben verschiedene Szenen des Films entnommen und sie mittels eines dichterischen geistigen, aus Dostojewskij's « Weisse Nächte » stammenden Motivs, verbunden.

Der Film ist gut geraten und wiedergibt mit starken Ausdruck Dostojewskij's Umwelt. Wenn ein Fehler herauszufinden ist, könnte man eine übermässige Suche der Form in der Einrahmung ersehen, aber das ist ein Fehler den man bei jedem russischen Spielleiter treffen mag, die grössten wie Eisenstein und Pudovchin inbegriffen.

ROBERTO PAOLELLA: *Die Errungenschaft des Raumes im geschichtlichen werden des Films.*

Betrachten wir den französischen Film der ersten Zeiten, z.B. « Odysseus Heimkehr » (1907), « Die Hugenotten » (1909), u.s.w., so finden wir ein in wenigen Quadratmetern beschränktes, nach den Verhältnissen eines Photogra-

phenkabinetts abgemässenes Ensemble: von Perspektive ist noch keine Rede. Die Gewinnung der dritten Dimension im Film ist eine italienische Leistung. Schon vom Anfang an stellen uns die italienischen Spielleiter vor einen weiten Hintergrund wo sich der Drang nach körperlicher Haumfüllung, mit grosszügigen Herstellungen (monumentalen Gebäunden, Zirkussen, Tempeln, u.s.w.) offenbar sehen lässt. Das ist eben eine Entdeckung, eine Entwicklungsstufe im Filmschaffen, die man den ersten Versuchen Paolo Uccello's in der Malerei vergleichen kann. Der baukünstlerische Sinn ist überwiegend, der plastische Geist der Italiener sucht die alten Spuren der grossen Künstler der Renaissance wieder auf. Der amerikanische Begriff des Raumes hat dagegen nur einen psychologischen darstellenden Zweck: der Vordergrund ist wie eine Landschaft der seelischen Gestaltung worin der Ausdruck des psychologischen Dramas in höchsten Anspruch aufgenommen wird. Durch all diese Erfahrungen und Erlebnisse bildet sich also eine weit ausreichende typisch filmische Raumtechnik, wodurch eine in sich ganz unbedeutende Gestalt grossartig in der Einrahmung eines riesigen Gewölbes emporragt oder die Grossaufnahme eines Gesichtes das was sonst nur Abgedroschenheit oder Schwulst wäre, in dramatisches Erlebnis verwandelt. Dadurch kann das unerhebliche Alltägliche, mit einer originellen Anschaung des Raumes, der lebendigste und interessanteste Stoff der filmischen Darstellung werden.

Der historische Film ist dem plastischen bildnerischen Geist der Italiener höchst kongenial, er verwandelt den Films in eine grossartige Werfte wo sich in plastischer Funktion Landschaft, Drama, Ton, choreographischer Aufbau, Turniere, Schlachten, zusammenschliessen. Deswegen ist heute der echte Vertreter der italienischen Filmkunst Alessandro Blasetti; seine Filme: « Ettore Fieramosca », « Palio », « Salvator Rosa » sind ein Triumph der Perspektive. Die plastische Eingebung hat bei ihm die Vorherrschaft, sodass manchmal die Erzählung an Klarheit mangeln kann. Derartige innig italienische Phantasie erreicht in « Corona di Ferro » seinen Höhepunkt: hier kommt der Ueberschwang der räumlichen Werte und des plastischen Gefühls üusserst zum Ausdruck, und das ist eben die notwendige Voraussetzung der italienischen Filmdarstallung.

PROPRIETARIO CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*

ANTONIO PIETRANGELI - *Segretario di Redazione*

Stampato dalla Laboremus (Via Capo d'Africa, 54) *per la S. A. Edizioni Italiane - Roma*